INFORMALISMO

Verde

JUAN EDUARDO CIRLOT

INFORMALISMO

Con 2 ilustraciones en color y 52 en negro, seleccionadas por el autor

POLIEDRO

EDICIONES OMEGA, S. A.

Casanova, 220 - BARCELONA

ND195
C55
ej.2

Inventario
BC 2021

Lib. Vizcaino
1967
ea/-

n-69050

© Copyright by EDICIONES OMEGA, S. A., 1959

Depósito Legal, B. 14791 - 1959

Imprenta JUVENIL - Alcalá de Guadaira, 14 - Teléfono 27 58 25 - BARCELONA (6)

BIBLIOTECA CENTRAL
U. N. A. M.

(1) 113384

INDICE

Palabras preliminares 7

El informalismo 9
Antecedentes del informalismo 11
Las nuevas técnicas 13
La obra de Jean Fautrier 15
Evolución de Jean Dubuffet 18
Wols y el informalismo alemán 20
Países Bajos y Dinamarca. Inglaterra e Irlanda 23
Mathieu, Degottex y otros pintores franceses 24
Hosiasson y varios pintores de la escuela de París 27
La pintura informalista italiana 29
Estados Unidos. Mark Tobey y otros 32
Jackson Pollock 34
Mark Rothko 36
Antonio Tapies 37
Otros pintores de Barcelona 41
«El Paso» y otros pintores 44
La escultura informalista 47

ILUSTRACIONES 51

Para M.ª Teresa y
René P. Métras

«Me vi obligado a llegar a la insatisfactoria conclusión de que sin duda *hay* combinaciones de objetos naturales muy sencillos que tienen el poder de afectarnos.»

EDGAR ALLAN POE, *El hundimiento de la casa Usher*

«Percibimos propiedades formales del comportamiento que tienen *por sí mismas* un sentido (...). Toda clase de seres, de objetos, de situaciones, tienen una *fisonomía moral*. La Teoría de la Forma rechaza de nuevo la tesis asociacionista y *admite que los objetos tienen por sí mismos el carácter de lo extraño, de lo espantoso, de lo irritante, o de lo tranquilo, lo gracioso, lo elegante*, etc., en virtud de su propia estructura, independientemente de toda experiencia externa del sujeto que los perciba.»

PAUL GUILLAUME, *La Psicología de la Forma*

PALABRAS PRELIMINARES

El presente libro ha surgido de la necesidad de verificar una revisión de conceptos y de datos, limitando al máximo todo lo teórico para dejar el espacio abierto al incuestionable reino de los hechos. En realidad, toda la sustentación teórica que puede tener el análisis del informalismo se halla contenida en las dos citas que encabezan nuestra obra. Tomada la primera del gran poeta norteamericano Edgar Allan Poe, vemos en ella cómo el cantor de Ulalume *supo escuchar las voces misteriosas e* inequívocas *que hablan desde el seno de los paisajes, las arquitecturas, los objetos, las calidades de las cosas, como si fueran otros tantos rostros. La segunda cita merecerá sin duda más confianza a los que sólo creen en la estadística y que consideran como cierto lo aprobado por una psicología experimental, cual si la opinión de diez o de diez mil sujetos de experimentación tuviese más valor que la de un solo genio. En ella, Paul Guillaume ratifica —de acuerdo con los teóricos de la Gestalt, Köhler y Kofka— que «ciertas combinaciones de líneas, de colores, de sonidos, ciertas formas, poseen por sí mismas un carácter». No hay duda de que el informalismo, en gran parte, se halla estimulado por el anhelo de explorar intuitivamente ese universo de las* expresiones autónomas. *La belleza y la función, la manifestación del orden y de lo tectónico han cedido el paso a un sistema de lo patético intuible por la contemplación. Si con frecuencia*

se trata de «jeroglíficos del dolor», como dijera André Malraux en su prefacio a la exposición de los famosos Otages *de Fautrier, en 1945, ello es debido a causas que ya fray Luys de Granada analizaba en su* Memorial de la Vida Cristiana, *editado en Barcelona en 1588, donde demuestra que «más nos suelen mover las cosas tristes que las alegres». Con todo, si el informalismo ha dado la sarcástica tragicomedia de los personajes de un Dubuffet, la obsesión por lo ignoto-terrible de un Etienne Martin, el desgarramiento exasperado de un Millares, también ha dado los éxtasis acordales de Mark Rothko, las multivalentes imágenes de Tapies, los «mandalas» de Tábara y las medievalizantes e idealistas caligrafías de Mathieu. En España, desde 1953, gracias a la implantación de Antonio Tapies, brusca y decisiva, en lo mejor de la tendencia, se ha producido un movimiento creador que ha enriquecido más la auténtica calidad pictórica en los tres últimos años que en el largo y mal historiable período de los «compromisos» entre diversas fórmulas heredadas de Picasso. Trabajos de André Malraux, Sir Herbert Read, Michel Tapié, Edouard Jaguer, Renée Beslou, Enrico Crispolti, Alvard, Restany, Ragon, Verdet, etcétera, han sido utilizados por nosotros para este libro de compilación y visión general que esperamos cumpla su cometido informativo, mientras preparamos otros estudios analíticos concernientes al contenido de las imágenes informalistas.*

Parece innecesario agregar que nos hemos creído en el deber de dar sobre todo una visión lo más completa posible —en texto e ilustración— del panorama del informalismo hispánico.

JUAN-EDUARDO CIRLOT
(I-IX-1959)

EL INFORMALISMO

Cuando se contempla la sucesión de fórmulas que constituyen el eslabonamiento de las tendencias del arte del siglo XX, cada vez más rigurosamente abisales, cada vez más decididas a utilizar la destrucción como medio esencial de manifestarse, se siente la tentación de creer en las interpretaciones del simbolismo astrológico y considerar que, en un zodíaco invertido, hemos pasado del signo de Piscis al de Acuario y, con ello, penetrado en los universos de la disolución. Pero cuando un proceso posee un carácter negativo, en la humana cultura, su involución suele implicar también avances. Así, la abstracción, a cambio de abandonar el mundo figurativo, aportó una nueva morfología relacionada con ciertas aspiraciones de la técnica. Y el informalismo, a costa de su destructividad furiosa, nos ofrece un nuevo interés por la materia, un redescubrimiento casi místico del sentido del detalle, de la fuerza integrada en la menor estructura, en la grieta, en la raíz retorcida.

El informalismo se ha ido extendiendo en los últimos lustros y nos ha aclarado la tendencia latente de muchas obras de arte de las décadas pasadas hacia lo intensamente deformado, hacia la inserción en los espacios topológicos, donde la armonía de proporciones no tiene significación ni razón de ser. La atracción irracional de los formatos desmesurados, en cuadros que no se ofrecen a la contemplación del espectador sino que lo envuelven con un ansia de posesión absoluta, obligándole a sumergirse en su universo, es uno de los hechos dominantes en esta nueva constitución estética. La concepción de la obra de arte, no como una representación sino como una elaboración, es decir, como un *objeto real*, es otro de los componentes esenciales del arte más reciente. Ya los abstractos y constructivistas hablaron del cuadro-objeto, como los surrealistas habíanse referido a una «física de la poesía» y habían intentado dar corporeidad absoluta a un poema, combinando palabras con reuniones de objetos heteróclitos ensamblados en un aparente azar dictado por las oscuras tensiones del espíritu. Pero el informalismo lleva a su extremo este

deseo al destruir la técnica pictórica tradicional, al convertir, en muchísimos casos, en un verdadero arte la elaboración de una compleja «materia», dotada de una autonomía expresiva y que no deja de mantener una relación con las especulaciones alquímicas sobre la primera fase del *Opus*, que Jung interpreta como proyección psíquica en el seno de lo material. Y de igual modo, los artistas del informalismo proyectan sus vivencias y sus reacciones intensas e incluso paroxísticas en esa materia que depositan sobre el lienzo o la tabla o sobre soportes antes no utilizados, (como la plancha de cemento o una base de arpilleras y lienzos recosidos.)

La creación avanza por la progresiva metamorfosis de esa materia, sometida a unas dimensiones y a un orden espacial regido por el formato del cuadro, utilizándose muy diversos procedimientos para animar dicho magma material, comunicándole actividad y potestad para conmover al hombre o interesarle duraderamente. Signos de una actividad lineal, a veces semejantes a los antiguos ideogramas o a las caligrafías antiguas u orientales, sinuosos laberintos rítmicos que parecen pulsar por la intensidad de su movimiento irregular, «gestos» continuos o discontinuos, manchas, relieves positivos o negativos, son insertados en la materia mediante el movimiento del pincel, la espátula, el chorro directo del tubo de pintura, o el *grattage* con útiles diversos. La obra es a veces sometida al fuego del pirógrafo, agujereada, cortada, o destruida para rehacer otra con sus fragmentos. Si no se ha llegado aún a la descomposición del rectángulo exterior no hay duda de que no ha sido por falta de impulsos para hacerlo y sólo es necesario que la tensión colectiva que agita al «grupo» de la tendencia suba algo más en su irritación sustancial para que se llegue a la conversión en arte de las más violentas y espectaculares destrucciones. En muchas de estas obras las mezclas de materias aparecen en un estado relativamente impuro, desde el ángulo estético, o sea, con una brutalidad que corresponde más a la simple mecánica de la superposición casual que a la voluntad intencional capaz de conseguir por esos métodos imágenes emocionantes, una vez pasada la primera sorpresa, que, obligado es reconocerlo, casi siempre causan por lo insólito de su organización-desorganización. Pero, como es obvio, en el seno de esta nueva tendencia trabajan grandes artistas que han sabido darle unos acentos de increíble profundidad y belleza nueva. La obra de estos artistas merece atención, pues en ella vemos de qué manera puede ser sublimada la agitación más oscura y cómo puede transformarse en creación artística lo que parece desatada pasión por aniquilar. Los factores de originalidad, fuerza, humanización interna de la estructura o expresividad se dan en el seno de este arte como se han dado en el de todas las modalidades y estilos que aparecen desde la aurora de los tiempos. No hay duda que la influencia de los imágenes de la

Prehistoria, ignorada hace un siglo, han tenido también su parte en la génesis de esta tendencia, y asimismo el culto de la «calidad» exaltado por el refinamiento que despierta el estudio de la arqueología. No menos cierto es que hay algunas concepciones de la física de nuestro tiempo que confluyen con la orientación informalista y que también la creencia en la actividad hasta cierto punto autónoma y numinosa del inconsciente ha sido decisiva para que pudiera darse un similar tumulto plástico. Por último, creemos que es factor integrante la necesidad del hombre actual de encontrar nuevos aspectos ignotos de lo real, necesidad que le induce a explorar los fondos submarinos y subterráneos y que le llevará en pocos años a la navegación por el espacio exterior de nuestro planeta. La sed de «ver» algo que jamás ha sido contemplado, sea la superficie mínima de un corte metalográfico a 20 000 aumentos, o el color y la forma de la vegetación de Marte es la misma que empuja a los artistas a profundizar desde formas conocidas a otras menos exploradas para lanzarse desde éstas a la asombrosa aventura del movimiento en lo auténtico ignoto. Podríamos considerar que la obra de arte informalista tiene dos fases internas: *a)* la creación de un *efecto*, por desplazamiento, magnificación, aislamiento y tratamiento estético, de un «aspecto» dado de lo real (sea la propia calidad de la pintura, el dinamismo de la pincelada, una suerte de grieta natural, lo caligráfico, un amontonamiento de materias insólitas, etc.); *b)* la sublimación de ese efecto —convertido por la técnica en imagen artística— infundiéndole un *contenido espiritual*. El sentido de esta segunda fase trastorna con frecuencia nuestras ideas rutinarias sobre la «realidad» y sobre el mundo.

ANTECEDENTES DEL INFORMALISMO

A lo largo de toda la evolución del arte podrían encontrarse aspectos que señalan una tendencia de la creación hacia lo impreciso, hacia lo confuso y lo negativo. Pero todos estos aspectos contrarios a los valores aéreos y a la definición táctil de la forma, exceptuando algunas imágenes de la Prehistoria y otras muy deformadas de distintos períodos y culturas, encuentran su amplia posibilidad en el seno del sentimiento barroco y de las técnicas a que impele, valorativas de la textura y de la materia, de los contrastes nebulosos de luces y sombras, de los más audaces efectos espaciales y de la restricción cromática. Obvio es recordar algunas obras de Rembrandt, muchos pormenores de Seghers, el grabador del siglo XVII que se anticipa a ciertos descubrimientos texturales de nuestro tiempo. No debemos olvidar tampoco la

tendencia a la destrucción de la forma y a la disolución técnica que aparece casi como una constante en la evolución de los pintores hispánicos. Francisco de Goya introduce en alguna de sus obras figuras sin rostro, esquemas lineales a puro trazo de pincel que no responden a un concepto realmente representativo y gusta también de calidades equívocas, en las que la pintura, mejor que evocar la materia que debía representarse, parece aludir a los trasfondos psíquicos del artista. Todo estilo abocetado posee, en realidad, mucho de informalista y por ello cabe incluir en la vasta e imprecisa denominación de «antecedentes» a los borrones de los pintores románticos tanto como a las disoluciones de los impresionistas.

No hay duda de que, con el pretexto de captar la luz real y el color modificado por los contrastes simultáneos y los reflejos lumínicos, los impresionistas destruyeron la imagen ilusionista de la forma tal como la había legado la tradición artística de Occidente. Muchas obras de Claude Monet, sobre todo, conducen a un estado informal los esquemas dibujísticos, las relaciones de forma y color y las condiciones del mismo espacio. Desde luego, la tendencia a disolver las formas en una atmósfera incandescente, dinámica, carente de elementos definidos y poseída casi en su totalidad por el *pathos* inespacial de lo informe, ya se había dado con igual potencia en algunos precursores del impresionismo, en particular en el inglés Turner, quien, en 1840, pintaba marinas en las que sólo resplandores fluctuantes y violentos constituían la imagen realmente plasmada en el lienzo. Con mayor frialdad y dentro de un concepto más intelectual y simbolista, el alemán Friedrich también había ejecutado obras en las cuales una niebla inquietante dominaba las formas sumiéndolas en su mundo de presentimientos panteístas.

Todo este avance hacia regiones definidas justa y paradójicamente por lo no formulado experimentó un retroceso temporal debido al linealismo ornamental del estilo *Jugend* y del interés por lo temático que invadió el arte desde fines del pasado siglo, proyectándose varios lustros en el presente. El gusto por lo abocetado y un impresionismo más o menos consecuente con los principios teóricos de ese movimiento suministraron las bases para la inmensa mayoría de la pintura que se produjo a partir de ese tiempo. Pero la ciega vocación inventiva de avance proseguía en el seno de la evolución estética y por ello, en la misma etapa, la tendencia expresionista había de facilitar otro fundamento para la venidera subversión informal. Dicha base consistía en la destrucción del detalle y en su sustitución por el efecto de la mancha cromática en íntima interacción con las condiciones lineales del contorno. Un mundo de ángulos agudos, de entrantes y salientes violentos y tintados con matices arbitrarios sirvió para que las proyecciones psíquicas de los artistas invirtieran la «impresión» del mundo visual en la «expresión» de sus estados

de ánimo permanentes o transitorios, particulares o cultivados y exacerbados por el sentimiento del grupo.

No podemos hacer aquí historia de las aportaciones concretas de todos los movimientos del arte del siglo xx a la disolución informal, pero sí queremos recordar que en muchas obras del belga Ensor, como en las más tardías del alemán Nolde, hay amplias zonas no representativas, en las que la pintura no posee otra función que manifestarse como tal a la vez que como mensajera del patetismo del artista. Con su clima de exasperaciones programáticas, el expresionismo preparó el advenimiento de un arte fundado en la sustantividad de sus procesos peculiares. No hemos de olvidar la cercanía de los movimientos expresionista y simbolista, la vecindad de algunos maestros como Ferdinand Hodler y Edward Munch, la conciencia por parte de los mejores de que cada uno de los elementos manejados por el pintor posee un mensaje propio, sin que sea preciso recurrir a la imagen temática para decir determinadas cosas, ya que el color rojo habla su lenguaje, como el triángulo, la textura rugosa, la grieta o el mismo movimiento de la pincelada.

El ruso Wassili Kandinsky (1866-1944) realizó en 1910 la primera acuarela abstracta, debiéndose advertir que su inmediata manera, que abandonó unos doce años más tarde, era prácticamente informal y se basaba en contraposiciones de ritmos lineales libres y de manchas de color. También Kandinsky precisó en varios de sus textos la certidumbre del idioma plástico en sí mismo, lo que conduce a la consideración de la obra de arte como un conjunto autónomo, aunque susceptible de ser interpretado por una psicología adecuada. Kandinsky dejó los universos informales de su aludida etapa por los símbolos geométricos y más tarde por la integración casi musical de ritmos cósmicos, naturales y culturales. Por su influencia y también por lógica derivación, gran parte de los pintores abstractos han penetrado más o menos hondamente en la paradójica configuración informal, utilizando la mancha como elemento dominante.

LAS NUEVAS TÉCNICAS

Mientras se cumplía un amplio proceso de reinvención de la iconografía, negando la tradicional imitativa y procediendo a crearla sobre los fundamentos que hemos considerado, dando el predominio a la línea, a la forma geométrica, al color o al movimiento rítmico, se ha producido otro movimiento de transformación en la pintura que concierne a los procedimientos. Ya a fines del siglo xix se comenzó a dar muestras de cansancio frente a la técnica habitual y al empleo preferente del óleo. Pero fue el cubismo el que dio

inicio histórico a la transformación aludida, comenzando a introducir, dentro del procedimiento tradicional desde el final del período gótico, determinados factores subversivos. Desde fines de 1911, Picasso insertó elementos pegados en sus telas y desde 1912 fue práctica corriente en los cubistas, que habían descompuesto la forma por la vía del esquema estructural, la mezcla de arena y pintura, para obtener determinadas calidades texturales. Dentro del cubismo y del futurismo se desenvolvió la tendencia íntimamente disolvente de la forma-color del neoimpresionismo, con su técnica divisionista a base de puntos, ya empleada, aunque no para producir la mezcla óptica, por los miniaturistas irlandeses del siglo VIII.

El movimiento Dadá puso las «técnicas anómalas» en el primer plano de la creación artística, buscando sentimientos contradictorios relacionados con la violencia afectiva del período de la primera guerra mundial (1914-1918). Algunos relieves de madera de Hans Arp (1887), sus recortes de papeles, agujeros e investigaciones morfológicas de una auténtica novedad, así como su lucha por el logro de un arte totalmente independizado de la realidad visual como fondo de sugerencias, han de considerarse en la línea precursora de la negación total que hemos visto triunfar en el presente. Igual hemos de decir de las *Merzbau* de Kurt Schwitters (1887), que recuerdan las destrucciones originadas por los bombardeos, con la heteróclita yuxtaposición de objetos medio destruidos. Vemos aquí una tendencia a cultivar el equívoco, ensamblando las formas medio destruidas para producir con ellas asociaciones de ideas fuera de lo habitual. La idea de que en arte todo era factible y todo lícito se convirtió en el lema obsesivo de los mejores creadores, quienes abandonaron su bagaje cultural, en especial el humanista y tradicional artístico, para tomar una actitud en parte semejante a la de los científicos, a causa de su necesidad de una invención continua. La arqueología suministró la pasión por la materia transformada por el tiempo y los agentes naturales. La física, los conceptos revolucionarios sobre el espacio y el tiempo, sobre lo cierto y lo incierto. Muchos anhelos de revolución social y política quedaron sublimados y transformados en renovaciones estéticas y se deseó la creación de un mundo nuevo en el que no quedaran ni las huellas de lo anterior. En este período, entre 1916 y 1924, se gesta el surrealismo que había de codificar y convertir en sistema este complejo de intuiciones y realizaciones instintivas, ayudado por la teoría del inconsciente, de Sigmund Freud y sus sucesores.

Max Ernst (1897) llevó a las máximas conclusiones figurativas el principio del *papier collé*, recortando grabados y ensamblando sus fragmentos según una sintaxis visual nueva. Y en 1925, con sus *frottages* hacía lo mismo respecto a la textura, transformando en mito las calidades de las materias y los fantasmas suscitados por su contemplación. Los surrealistas fieles a la tónica

de inventar cuantos procedimientos fueran susceptibles de lanzar nuevas imágenes encontraron en las viejas klecsografías practicadas por Goethe y Víctor Hugo, y utilizadas por Rorschach para su test, un fundamento para obtener imágenes lindantes con la abstracción, logradas por presión del papel sobre pintura al azar, por mezclas de pinturas al agua y al aceite, etc. Pero mantuvieron estas creaciones en un clima sometido al imperio de lo onírico, poético y experimental, sin llegar a la soberanía de lo plástico. Al tiempo, ciertos expresionistas proseguían avanzando hacia lo nuevo, siendo esencial la valoración de la simple mancha y de sus efectos psicosensoriales en la obra de Hans Hartung, quien, en una fecha tan temprana como 1922 producía acuarelas no figurativas constituidas sólo por varias huellas lineales de pincel.

En la década de 1940 un vasto movimiento al que se ha dado el nombre de «tachisme» ha convertido la audacia de Hartung y los primeros hallazgos no figurativos de Kandinsky en su concepto pictórico. Abandonada la calidad imitativa que posee la pintura, en particular por la asociación que se produce con la forma y la línea, los pintores que han usado la mancha como factor dominante cuando no único tampoco han propendido a mantener la calidad autónoma de la pintura en sí, antes han buscado los sentidos equívocos y multivalentes que su materia posee, dando a veces la impresión de fuego, de metal derretido en agua, de materia vegetal, de sangre, de humo, etc., estableciendo una íntima conexión entre estos efectos y el sentimiento de velocidad impreso a la pincelada, así como con el espacio. Obvio es indicar que, abandonada a sí misma, la pincelada, podía adquirir un ritmo lineal preferente y que, entonces, podía reasumir calidades caligráficas o tomar el aspecto de un símbolo gráfico. Contactos con los grabados abstractos del neolítico, que a veces ofrecen similares ritmos lineales, y con la caligrafía del Extremo Oriente o de los países islámicos han favorecido estas tendencias. Jean Dubuffet ha sobresalido, en el informalismo, por la búsqueda de materias interesantes por sí mismas, dotadas de una expresión tan caracterizada que, seguir su fórmula, constituye un plagio tan evidente como los relativos a la forma. En España, juzgamos que las «primeras materias» más interesantes han sido las logradas por Tapies (pigmentos, barnices sintéticos y minerales pulverizados) y Cuixart (polvos metálicos y pintura plástica).

LA OBRA DE JEAN FAUTRIER

Sin embargo, era necesario que la nueva modalidad pictórica presentara un «modelo» de sus posibilidades dotado de cualidades más concretas y diferenciadas que las ofrecidas por el simple uso de la mancha. El empleo de

la pasta pictórica en grueso abundante, casi con la calidad del relieve, la morfología de la huella, la textura de la materia y un cierto tratamiento de la forma-color dentro de unas limitaciones profundas, constituyeron el ejemplo más claro y eficaz del nuevo procedimiento. De la subversión técnica de la etapa precedente se tomaba en particular el concepto del cuadro-objeto, es decir, de la creación artística como hecho autónomo y desprovisto de cualquier alusión, no ya al mundo de la realidad visual, sino al de las ideas o figuras dotadas de cierta regularidad. La inspiración texturalista buscó apasionadamente el valor táctil de la materia, sus sugestiones a un tiempo sensuales y misteriosas, en las que cualquier sistema impositivo estructural había de aparecer dominado por la expresión de la bruta realidad de la cosa.

Jean Fautrier (1898) fue el artista que dio en fecha más temprana la ortodoxia del nuevo procedimiento. Había estudiado en la Royal Academy of Arts, de Londres, y comenzó a pintar poco después de la primera guerra mundial dentro de una modalidad simplificada que cabe adscribir al expresionismo. Algunas de sus imágenes, ya en 1928, se hallan dentro del mundo informalista, constituidas por unos tumultuosos empastes en los que las configuraciones escasas poseen una fuerte alusión biomórfica: son como entrañas poseídas por un interno movimiento pulsante, que a veces llega a lo convulso. Contrastes de valores determinan el cauce de esas ondas gruesas y encrespadas, de las que iba a nacer el universo del arte contrapuesto a las ordenaciones formales. Ya en ese período, Fautrier hace marginales concesiones a la figuración, estableciendo junto a esas masas convulsas unos diseños suplementarios, muy esquemáticos y tratados con idéntica técnica, que permiten el reconocimiento muy relativo de la imagen, en cuanto a su valor transcriptivo de realidades del mundo natural. La sustantividad del medio pictórico crece de continuo en la obra de Fautrier. Los fondos se elevan de interés y se parangonan con las «figuras» informes que llenan la mayor parte de sus campos pictóricos. Todo ello surge tratado con un rico empaste, en el que se aprecian las series de rastros del pincel. Enamorado de ese tipo de imagen, Fautrier le consagrará todos sus esfuerzos, con una actitud de ascético especialismo que recuerda la constancia de un Braque y se aproxima al sentido de «serie» que domina en la creación neoplasticista de Piet Mondrian. La calidad de sus pinturas recuerda la de los fondos cavernosos, pero sobre esos matices de tierra y de piedra prenden irisaciones y brillos cerámicos, en textura y color.

Entre 1943 y 1944, Fautrier realiza la serie de sus *Otages*, que expone en la Galerie Drouin de París, en 1945, y en cuyas obras ve André Malraux la manifestación más auténtica del espíritu francés, en el período de la segunda guerra mundial (1939-1945), denominándolas «jeroglíficos del dolor». En al-

JEAN FAUTRIER: PINTURA, 1956.

guna de estas pinturas, Fautrier vuelve a estructurar la composición con un criterio más abstracto, por no decir tradicional. Establece un fondo casi de materia lisa, con leve capa de empaste y sobre él destaca una forma que se diferencia sólo por el grosor de la materia y por el dramático sensualismo del rastro pictórico, llegando a formar ondas o canales como en relieve, transfigurados por el color. Su paleta es muy variada y logra bellos efectos espolvoreando pintura al pastel sobre el óleo fresco. Ocres, verdes y anaranjados constituyen sus mejores armonías, acordando con matices grisáceos y cremosos, pero algunas pinturas suyas de este orden se basan en el blanco, azul, gris verdoso, con notas de rojo y de amarillo. El factor lineal, que por lo común se halla ausente de su pintura, aunque a veces lo utiliza para subrayar las masas esenciales de las composiciones, resurge en otras pinturas, siempre dentro de esquemas ondulosos y sinuosos, con rechazo de todo lo angular y ortogonal. También emplea el procedimiento negativo por excelencia, el *grattage*, para rayar las superficies y obtener huellas de movimientos. Algunas de estas obras pueden considerarse no figurativas por la ausencia absoluta de rasgos que inciten a asociarlos con el recuerdo de formas procedentes del mundo natural. Pero otras obras configuran el magma esencial de la pasta con una suerte de deformadísimo esquema en el que cabe ver rostros, formas corpóreas e incluso objetos. Esto explica la abrupta poesía de sus «desnudos», alguno de los cuales recuerda ciertas fragmentadas figuras de ídolos de la maternidad del paleolítico. El espacio de Fautrier es simple y unitario, de tendencia centrípeta y todas las formas que sume en él, dentro de su topología, tienden como a recogerse en sí mismas.

EVOLUCIÓN DE JEAN DUBUFFET

Otro pintor francés cuya evolución ha contribuido a esclarecer la trayectoria de la orientación estética del período más reciente, y cuya obra posee un gran interés a la vez que un hondo sentido de subversión patética, es Jean Dubuffet (1901), quien comenzó a desarrollar su personalidad entre 1940 y 1944. Tras una primera etapa infantilista, en la que plasma sin cesar paisajes urbanos, figuras y composiciones dentro de una técnica muy lineal, contrastando negros contornos con colores violentos sin matizar, penetra en el informalismo por el interés de la materia en sí. Mientras va reduciendo el factor temático de sus cuadros incrementa el valor de la calidad pictórica, no tanto por la sensibilización espontánea de la pintura como por una cuidadosa y fanática elaboración de una materia compleja en la que entran los

más diversos ingredientes como carbón deshecho, cal, arena, polvo de vidrio, arcilla, resina, escorias de hierro, goma, barniz, arena y otros elementos hallados al azar y que trabaja hasta tornarlos irreconocibles, obteniendo una pasta que posee una indiscutible expresión autónoma. Mediante el *grattage* trabaja las superficies, procurando, según propia confesión, «que el dibujo no confiera a la figura ninguna forma definida, sino que, por el contrario, le impida tomar tal o cual forma particular y la mantenga en una situación de concepto general». Vemos aquí una consecuencia del interés experimental de los surrealistas por las llamadas «formas matrices», es decir, indeterminadas y multívocas, susceptibles de ser interpretadas espontáneamente en diversos sentidos, según el pensamiento del contemplador.

Pero Dubuffet más que auténticas formas matrices lo que realiza son configuraciones informales, hechas para la comunicación y no para interpretaciones fantásticas. La pura calidad del hecho plástico es lo que le atrae a pesar de sus metamorfosis iconográficas y de sus declaraciones en pro del contenido de su arte. En 1950 ejecuta sus *Corps de Dame* que, con mayor parentesco respecto al arte de los niños, significan un paralelo a los desnudos de Fautrier aludiendo también a los relieves e insculturas prehistóricas, tanto por la tendencia a las figuras esteatopígicas, la emoción a un tiempo lancinante y monumental, y por lo trabajado de la materia, que parece integrar los efectos debidos a un transcurso de milenios. Hay algo de caricatura en muchas de las figuras informales de Dubuffet, muy planas, como aplastadas contra la densa materia empastada en rígidos soportes, pero lo trágico domina sobre lo humorístico o se combina íntimamente. A la vez que esos cuerpos desnudos de mujer, tratados a manera de paisajes, Dubuffet ejecuta imágenes que se refieren a la orografía, pero que, a pesar de sus contornos paisajísticos, por la importancia dominante del detalle, corresponden mejor a un «realismo de campo restringido», imitando las texturas de las piedras rayadas o de la tierra endurecida y reseca, aunque con adición de un factor psicológico claramente perceptible en cada caso. Algunas obras de este género Dubuffet las realiza subdividiendo las superficies para obtener fragmentos de texturas y colores distintos. El matiz nunca surge como algo depositado encima de la materia sino como emanación de ella y, frecuentemente, se halla tan subdividido e internamente fracturado como la textura. En otras obras, Dubuffet abandona la figuración y se dedica solamente a desarrollar el tema de la materia-textura o de la textura-color. Y entonces sus composiciones se aproximan a alguna de Fautrier, dándose también el caso de que establezca una forma dominante rodeada por un campo secundario, que toma el carácter de fondo, aunque no haya jerarquización ninguna en el tratamiento ni en el grado de interés de la pasta pictórica. Un ritmo

insistente, irregular posee internamente estas imágenes determinando estructuras que recuerdan las de los estratos geológicos, las grietas y fisuras de las piedras o las calidades de los musgos y líquenes, aunque traducidas a una gama cromática terrosa, amarillenta o marrón rojiza, que a veces toma aspectos dorados o parduscos.

Complemento de esta obra mayor de Dubuffet son sus experimentos con materiales hallados al azar o su rebuscamiento de técnicas cada vez más complicadas y derivadas sin duda del *papier collé*. A este orden pertenecen sus *assemblages* (1953-1955) con improntas de tinta china, y las composiciones obtenidas mediante agrupación de trozos de pinturas al óleo o de alas de mariposas. Entre el fósil y los *graffiti* de paredes y calles, las obras de este artista desarrollan su mundo denso, torturado, resquebrajado, en el que el factor figurativo aparece siempre sacudido por las tremendas deformaciones de una intención agresiva y sarcástica y a un tiempo melancólica y saturniana. En el dominio de las tres dimensiones, Dubuffet ha realizado pequeñas esculturas con papeles de periódico, carbón vegetal, detritos metálicos, esponjas, mandrágoras, sarmientos y otros materiales semejantes, en la línea de la famosa exposición dedicada al objeto por los surrealistas, en el año 1936, donde se exhibían objetos naturales poseedores de extrañas sugerencias figurativas y objetos alterados por el fuego, la corrosión, la permanencia en el fondo del mar, etc. Como dijimos, Dubuffet considera que toda su obra nace de una necesidad de manifestación de ciertos contenidos psíquicos, no de un deseo de imitar las calidades tales o cuales de unas materias dadas. Ha formulado su tesis en los siguientes términos: «He pensado que podrían existir ritmos comunes, sistemas de movimientos idénticos, entre las formas y aspectos que toma a la mirada la materia física y las danzas mentales que se instituyen en el espíritu del hombre. He tenido la impresión, en todo caso, de que ciertas de tales pinturas conducían a representaciones que pueden sorprender al espíritu como una transposición, hecha sensible por los ojos, del funcionamiento de la maquinaria mental, una especie de cinemática del pensamiento; en suma, he aquí por qué las he denominado paisajes mentales».

WOLS Y EL INFORMALISMO ALEMÁN

Nos hemos referido antes a la obra de Max Ernst, por el valor que algunas de sus técnicas poseen como antecedentes directos del concepto informalista. Agregaremos que, en 1936, Ernst aplica el procedimiento de la «calcomanía

sin objeto preconcebido», de Óscar Domínguez, al óleo, y en 1942 descubre el procedimiento de *coulage*, que «consiste en dejar colar sobre la tela colgada colores desleídos cuyos rastros, al secarse, simulan grietas, molduras, efectos de sombra y de relieve» con cuyo procedimiento realiza, sin embargo, obras de sentido surrealista. El pintor suizo alemán Paul Klee (1879-1940) avanzó también desde la descomposición figurativa fraguada en los años que antecedieron a la primera guerra mundial hacia imágenes en la que muestra una realidad transformada por el pensamiento, aunque sus sutiles deformaciones y sus colores febriles nunca se dejaron dominar por el poder de la textura ni por el dinamismo de la mancha. Un pintor cuya obra ha tenido una indudable importancia para las generaciones de abstractos germánicos, Willi Baumeister (1899-1955), también condujo las técnicas no figurativas hacia dominios que lindan con lo informal. Su *Acróbata*, de 1934, contrasta unas formas planas muy irregulares, que muestran conexión con la obra de Arp, con calidades arenosas que dan relieve al fondo. Pero faltaba al artista alemán ese sentimiento desesperado y de «situación límite» que ha presidido las obras más auténticas y eficaces de los grandes creadores del informalismo.

Por ello estaba reservado a un pintor que trabajaba en París, entre 1946 y 1951, después de haber estado internado en un campo de concentración francés, durante la segunda guerra mundial, el radical descubrimiento del nuevo punto de partida pictórico. Este artista, conocido con el nombre de Wols (Wolfgang Schulze, 1913-1951) llevó la síntesis del sentimiento del espacio, de la exacerbación del color y de la línea como nerviosa expresión de las más secretas pulsaciones del espíritu a un grado de intensidad no superado por nadie hasta el presente. Puede decirse que Wols arranca de las sensitivas fantasías de un Klee mejor que de otra fuente estética. Pero la lírica meditación de este artista, su tendencia a la justificación teórica y al lento desenvolvimiento de posibilidades no podían ser más opuestos al trágico temperamento de Wols, vocado a la muerte prematura y a la manifestación, casi meramente transcriptiva, de los procesos psíquicos por medio de verdaderas radiografías de la exasperación artística y espiritual. Sus *gouaches* y óleos combinan íntimamente los efectos de la línea y del color, en esquemas por lo común radiantes y explosivos, en formas infrafigurativas que tan pronto aluden a una morfología ignorada como poseen la sugestión de cosas que se han visto y no se recuerdan. En sus acuarelas de 1943, las formas aún mantienen una relación general con el mundo figurativo, con tangenciales metamorfosis que parecen de inspiración surrealista. Pero en 1946 ya nos encontramos con sus composiciones características de etapa informal, en las que se funden elementos de muy distintos orígenes. Si Ernst había recortado trozos de figuras de catálogos anatómicos para constituir seres monstruosos,

Wols acumulaba impresiones heterogéneas para dar nacimiento a una imagen «otra», buscando una «zona de convergencia» entre las alusiones posibles de toda representación. Así alguna de sus pinturas parece ser, a la vez, mientras que en el fondo no es nada de ello, un bosque, un dibujo del sistema nervioso, una fuente de luz en lucha con las tinieblas, una espiga de trigo, un laberinto, un fondo incoloro submarino, una explosión. Pues la «forma» lograda por Wols era, por así decirlo, el arquetipo común de todas esas configuraciones de la realidad. La calidad propiamente pictórica de la pincelada se mantiene en grado variable y a veces domina en la obra, para casi desaparecer en otras creaciones. Los grafismos pictóricos de Wols son, sin duda alguna, la proyección más directa dada por la angustia humana a través de la materia pictórica, es decir, constituyen la visibilización de los movimientos del ánimo y de las posibilidades rítmicas del pensamiento.

Hay otros pintores alemanes que mantienen la modalidad informal, bien dentro de un arte restringido al uso de la mancha, bien por la vía de un intenso texturalismo. Entre los primeros hay que destacar a Karl Otto Götz (1914), cuyos ritmos entrecruzados tienen una violencia biomórfica de gran tensión y cuyo espacio tiende a confluencias y yuxtaposiciones tonales, y a K. R. H. Sonderborg (1923). Este último sabe dar a su materia pictórica esa calidad coloidal, ambigua, que hallamos en la «pintura acción» de Hantai y de un período de Saura. Pero el complejo mecanismo de líneas y huellas entrecruzadas tiene siempre algo de frenesí en su alusión a inmensas velocidades y a rastros apocalípticos. Su técnica debe mucho a la del Extremo Oriente, en cuanto al pincel, pero luego «destruye» sus imágenes mediante cuchillos para arrancar la pasta y dejar la huella negativa. En su obra dominan los colores negro y rojo o la contraposición de valores neutros. Entre los pintores texturalistas alemanes sobresalen Bernard Schultze (1915) y Wilhelm Wessel (1904), el primero de los cuales utiliza una amplia gama cromática, dando a la materia un empaste que recuerda las aglomeraciones de barro removido y donde parecen insertarse alas de aves agonizantes, fósiles y huellas de movimientos convulsos. Más formalista, el arte de Wessel se fundamenta en una sabia contraposición de texturas y matices terrosos, grises y rojizos, con ritmos lineales de puntos en relieve o en *grattage*. Debemos mencionar asimismo otros valiosos pintores de la tendencia en las comarcas germánicas, como Otto Greis (1913), Fred Thieles (1916), Emil Schumacher (1912), Heinz Kreutz (1923) y Rupert Stökl (1923), cuya pintura manifiesta cierta relación con la del francés Claude Georges, dando también a la mancha pictórica calidades ambiguas que sugieren un mundo biomórfico en extrañas metamorfosis. También hemos de citar a René Acht y W. Gaul.

PAÍSES BAJOS Y DINAMARCA. INGLATERRA E IRLANDA

El mismo proceso evolutivo que hemos considerado en Francia y Alemania desde la abstracción al informalismo, tuvo lugar en los Países Bajos y Dinamarca, si bien, obvio es recordarlo, ello no significa que las anteriores tendencias fueran por tal causa desplazadas de sus cauces. En Bélgica encontramos pintores como Pierre Alechinsky y Corneille cuya abstracción integra fuertes fermentos de disolución de la forma, aunque no penetra en los dominios propiamente informales, por mantener mucho de la idea de representación en sí, aunque ésta sea no figurativa. René Guiette (1893) es el artista que ha conseguido efectos más profundos en la yuxtaposición del informalismo a una suerte de infrafiguración de sentido simbólico y en la que el color tiene tanto interés como la textura. Una imagen de este pintor nos muestra una especie de sol roto, con signos radiantes y grandes grietas en una tonalidad verde grisácea, de descomposición y de muerte. Alguna obra suya deforma profundamente la silueta humana, trasponiendo a un procedimiento antifigurativo el mínimo factor preciso para una identificación. La superficie de la figura es tratada, sin dibujo ni dintorno alguno, con el mismo color y la misma textura que el fondo. En Guiette domina la intención sobre la realización plástica. Jacques Lacomblez (1934) muestra una influencia tangencial del surrealismo en su obra, si bien tan sólo de los factores texturales explorados por Ernst en su período de *Europa después de la lluvia* (1941) y de Richard Oelze, pero sus imágenes no poseen sentido figurativo alguno y se limitan a transcribir en ritmos los efectos de calidad aludidos.

Entre 1948 y 1951 se desenvolvieron en los Países Bajos algunos grupos de artistas de vanguardia; en particular merece recordarse el grupo Cobra que integraba algunos artistas de talento, como el danés Asger Jorn (1914), quien había trabajado en París en 1936-1937 con Léger y Le Corbusier, evolucionando luego hacia el informalismo. Su pintura da un predominio total al simple chorro de pasta, a todo color, creando laberintos de líneas y de formas de difícil reconocimiento, laberínticas y torturadas, con unas raíces que ahondan en el expresionismo. El pintor más valioso surgido de ese grupo es el holandés Karel Appel (1921), quien lleva un procedimiento similar al de Jorn al más alto grado de calidad. Dentro del sistema informalista, su obra posee una monumentalidad que recuerda las grandes creaciones del período barroco, en especial la generosa abundancia de un Rubens y el sensual colorismo de los venecianos. Comenzó Appel por un estilo esquematista, también

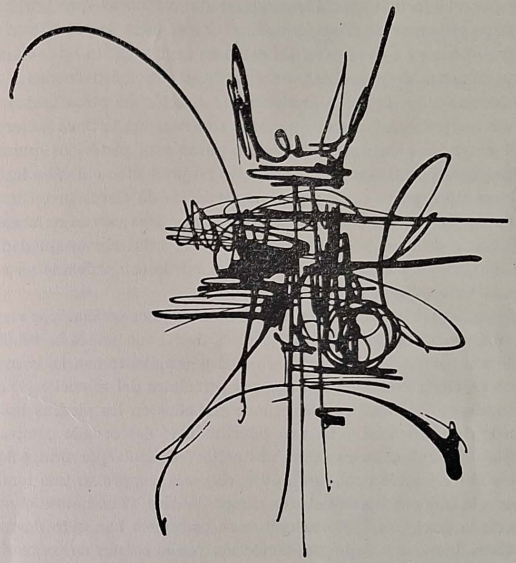
muy apegado al color, en el que las figuras se ordenaban con cierto trasfondo simbólico, geometrizadas, próximas a la manera del alemán Werner Gilles. Luego abandonó los triángulos y los esquemas en zigzag por el gesto ondulante de la materia y las superficies de pasta laminada por la orogenia exacerbada de sus laberintos de chorros de color. Con esta técnica primitiva y directa, que procede de la exaltación lírica de un Van Gogh, Appel realiza composiciones de alguna complejidad, con rostros o figuras, desnudos o paisajes, o bien imágenes sin figuración y en las que la materia rizada y convulsa teje una iconografía de su propio movimiento. Hemos de resaltar el hecho de que las pinturas de Appel superan la gran dificultad de yuxtaponer gruesos empastes y colores violentos, combinación por lo común ingrata y aun intolerable, pero que él sabe como nadie justificar por el resultado. En una tendencia dinámica que se relaciona con Jorn y Appel, pero también con Pollock, encontramos la obra del canadiense, que reside en Europa, Jean-Paul Riopelle (1923), algunas de cuyas imágenes semejan la estructura de un mosaico.

Las revistas de tendencia informalista de Bélgica, como *Edda, Plus* y otras, muestran reproducciones de obras inmersas en la modalidad debidas a C. F. Reuterswärd, Servrankx, Joostens, De Leeuw, Serge Vandercam, Jean Verbruggen y Franco Bemporad, dominadas todas ellas por el anhelo de obtener unas imágenes efectistas, intensas, dramáticas e incluso trágicas. Parece como si la protesta por el destino del hombre fuese la raíz secreta de este movimiento y la competencia entre los artistas se produjera en el sentido del logro de mayor tormento. En Inglaterra, en términos generales, no puede decirse que la pintura informalista haya encontrado resonancia. Pero no se debe olvidar al escocés William Turnbull (1922), quien pinta también con gruesos empastes intensos de color, manteniendo visibles ecos de figuración. En Irlanda se ha producido la obra de Francis Bacon (1910), quien en algunas obras se produce como un pintor naturalista, para descomponer luego, borrando y corriendo la pintura, introduciendo extrañas deformaciones en figuras y perspectiva, para alterar efectivamente el orden representado, mientras en otras se acerca a la técnica de gruesos empastes lineales, cual es su estudio para un retrato de Van Gogh, de 1957.

MATHIEU, DEGOTTEX Y OTROS PINTORES FRANCESES

Uno de los aspectos netamente diferenciados del concepto pictórico informalista es el que tiende a reincorporar valores de signo caligráfico en la imagen artística. Georges Mathieu (1921) ha realizado las más espectaculares

imágenes en este sentido, huyendo de una aproximación al sentimiento caligráfico oriental para buscar en la paleografía medieval y en los colores ardientes de la heráldica una fuente para sus metamorfosis ideográficas. Desde 1947 luchó en París contra el abstractismo formalista por un arte lírico y



GEORGES MATHIEU. Dibujo.

cargado de un contenido psicológico, es decir, poseedor de un mensaje susceptible de ser aclarado en términos de ideología. Su arte no propende, como el de los «action painters» a una aniquilación de los valores tradicionales, antes bien consigue incorporar esencias del espíritu medieval a un sentido rigurosamente actual de la imagen artística. Ya antes de 1950 aparece plenamente definido su concepto pictórico, que veremos evolucionar sólo en aspectos secundarios sin modificarse nunca profundamente. Mathieu pinta los fondos con una tinta plana, por lo general en un matiz brillante y luminoso,

blanco, rojo sangre, azul turquesa; seguidamente mancha ese fondo con unos anchos ritmos de leve empaste en un matiz que motive un fuerte contraste cromático y luego, sobre esas franjas y sobre las zonas libres del fondo, traza a chorro en otro color sus fantásticas caligrafías que semejan firmas de personajes agigantados por la leyenda y el recuerdo histórico. Mathieu se interesa más por el efecto instantáneo y total de sus obras que por sutilizar diferencias en cada una de ellas. La agilidad y elegancia de sus ritmos curvos le garantiza el éxito en cada caso, así como su seguro gusto en las armonías cromáticas. Muchas de sus obras, en esas superposiciones de dos a cuatro capas de formas-color, llegan a producir la sensación de otros tantos planos coloreados superpuestos. Entre 1950 y 1954 su evolución le lleva a cierta simplificación y a buscar en ocasiones efectos puramente pictóricos que contrapone a los caligráficos. Últimamente, Mathieu ha producido obras en las cuales el gesto ideográfico posee unos efectos secundarios de claroscuro, con fuerte predominio de los valores sobre los acordes cromáticos; en estas obras también lo pictórico se impone sobre el diseño lineal y los signos quedan como adiciones marginales a la forma esencial; así puede comprobarse en su pintura titulada *La emergencia del Yin* (1958).

Jean Degottex (1918) ha conducido la pasión de lo caligráfico por vías muy distintas, menos brillantes pero más sutiles, buscando en cada realización el logro de unas identificaciones rítmicas del pensamiento con la forma, probablemente en cierta conexión con algunos principios del misticismo oriental pero en no menor vecindad con los signos grabados en las piedras bretonas. Su búsqueda de lo esencial y de una espiritualidad descarnada comienza en 1954, después de una primera etapa abstracta dominada por una paleta de procedencia fauve y en la cual, desde 1948, se podía comprobar una tendencia latente hacia la independización de los ritmos lineales, valorándose el sentido de la pincelada pura. En 1953 los esquemas continuos han sido destituidos por enjambres de rayas y de toques pictóricos, por lo común en un matiz que contrasta con el de fondo y con otros gestos lineales de color diferente. En sus obras de 1954 reina una simplicidad tan extraordinaria como llena de misterio. La pincelada o la huella negativa por *grattage* o arranque de la pasta con un útil adecuado, poseen calidades ambiguas, sirviendo de puente para asociaciones de sentido multívocas, tendiendo por ello a constituir una suerte de ideografías biomórficas en las cuales parece exponerse el origen rítmico de la vida. A partir de 1955 estos efectos pierden sugestiones sensuales y adquieren una mayor calidad caligráfica, una mayor concreción de signos o se manifiestan como puros conductores de un impulso anímico dado.

Otros pintores franceses que se han interesado por las «escrituras» pictóricas y el signo, han sido Camille Bryen (1907) y Francis Sallés (1926). Este

último ha yuxtapuesto a lo caligráfico la técnica del «detalle agrandado» que es de tan frecuente empleo en el seno de la estética informalista y así ha producido obras en las cuales el campo pictórico se halla ocupado en su casi totalidad por un único signo-composición. También el poeta Henri Michaux (1899) se ha interesado por esas relaciones de formas, a la vez que por la exploración y proyección de sus fantasmas interiores.

Un grupo de pintores que muestran cierta afinidad utiliza la mancha como factor dominante en sus obras, bien para lograr efectos dramáticos y misteriosos como para explorar las regiones de una nueva plástica pura. Entre ellos citaremos a Marcelle Loubchansky (1917), que ha aparecido en cierta relación con el surrealismo, y cuya pintura integra efectos espaciales, nubes coloreadas con efectos de claroscuro e irracionales formas cargadas de alusiones biopsicológicas. Claude Georges (1929) ha desarrollado toda una teoría de la conflagración, en sus composiciones donde se contraponen manchas irregulares de diversos colores y densidades aparentes, dando en ocasiones el sentido de determinados procesos físicos como la ignición o la fusión de metales en incandescencia. Claude Viseux (1927), dentro de un semejante orden de tensiones, otorga más interés al factor lineal, que en sus obras serpentea con un carácter relacionado en parte con la manera más característica de Wols. Bellegarde (1927), Marfaing (1927) y Max Schoendorff (1930) exploran sus universos propios dotados de originalidad.

HOSIASSON Y VARIOS PINTORES DE LA ESCUELA DE PARÍS

En la tendencia informalista, como aconteció en otras que han tenido a París como principal escenario, la escuela de la capital francesa ha sido enriquecida con las aportaciones de artistas de muy diversas nacionalidades y orígenes. Vamos a referirnos en este apartado a los pintores de la Europa central y oriental que se hallan inmersos en la exploración de los mundos informales. El ruso Philippe Hosiasson (1898), nacionalizado francés en 1928, parte de un origen expresionista y parece buscar en muchas de sus creaciones una zona de convergencia entre la intención de lo ignoto y aspectos de «realismo de campo restringido» contemplados en la naturaleza. Suele usar una gama cromática muy reducida, en la cual cada matiz adquiere un vigor especial por hallarse asociado a la huella de la pincelada, aunque sin llegar por ello al «mosaico» de ciertas obras de Riopelle ni aun descomponer la unidad de la imagen. Hay pinturas de Hosiasson, grises y terrosas, o de un blanco amarillento y grisáceo, en las que lo mismo creemos contemplar un

fondo rocoso que las calidades de las cortezas de ciertos árboles. Pero ni una ni otra sugestión predominan porque advertimos que ambas se hallan sometidas a una vocación abisal, a un deseo de sorprender el «esplendor secreto de las profundidades». Imágenes no imitativas, pero sugeridas por recuerdos de fotografías suministradas por la exploración submarina y la espeleología abundan en el cosmos informalista. También de origen ruso es el pintor y profesor de la Sorbona Iaroslaw Serpan (1922), cuya obra se fundamenta en una prolija estructuración del campo pictórico.

El rumano Jacques Hérold (1910), establecido en París desde 1930, ha trabajado dentro del surrealismo en la década anterior a la presente, pero en 1952 realizaba obras casi enteramente abstractas de concepto y contenido, en las que una extrema fragmentación de la superficie pictórica se justificaba por el oculto lirismo de los ritmos dominantes. Ciertos esquemas de expresión muy patética, en vecindad con esa extraña morfología ambigua, a que hemos hecho alusión tantas veces, y que prevalece en los pintores informales que poseen una inclinación surrealista más o menos latente, resurge en Hérold poco después para adquirir una magnificación progresiva, con imágenes que integran las más yuxtapuestas sugerencias y que, en el fondo, derivan de las ya lejanas pinturas que establecían puentes entre lo mecánico y lo fisiológico, realizadas por Duchamp y Picabia antes de 1920. Pero en estas obras de ahora se ha perdido todo arcaísmo y un impulso barroco se alía con una gran sabiduría en los procedimientos, como puede verse en *El catalizador*, de Hérold, de 1958, donde hay una verdadera orgía de formas en agitación.

Simón Hantai (1922), de origen húngaro, ha utilizado el ritmo lineal de manera preferente, bien por chorro de pasta o por arranque, poseyendo las huellas una sugestión de hojas o de arterias a la vez que un movimiento tan caligráfico como vegetal. El español Antonio Saura participó en un momento dado de su técnica y de sus búsquedas, en el período en que ambos se separaron del grupo surrealista, en 1954. El rumano Horia Damian (1922) ha logrado sus imágenes más características dentro de un concepto espacialista, por multiplicación de la sensación de ámbito mediante el establecimiento de series de puntos o huellas dotadas de cierta orientación y que sugieren el infinito de la progresiva partición espacial. Otras obras suyas se estructuran con más lógica macroscópica, dominando matices neutros y alineaciones irregulares. La checoslovaca Ruth Francken (1924) ha evolucionado de un estilo de formas casi planas, que se integran como alvéolos de gran tamaño y esquema irregular en la superficie del campo pictórico, como piezas ensambladas de un conjunto, a otra manera en la que el pincel despeinado traza unas huellas hirsutas de gran violencia, en oleajes de formas irreconocibles y de colores sucios, con efectos que se aproximan algo a los del americano de origen

holandés Willen de Kooning, aunque con un sentimiento caótico más exasperado. Debemos citar al húngaro Lazlo Fugedy, al suizo Rolf Iseli y al polaco Kantor.

Podemos agregar al grupo de artistas mencionados los japoneses residentes en París Toshimitsu Imai (1928) e Hisao Domoto (1929), el último de los cuales logra imágenes de positiva originalidad mediante una continua contraposición de ritmos entrecruzados en aspa, que llegan a poseer un relieve por el grosor del empaste, en alternancias ricas en color, pero que se neutralizan en el efecto de conjunto. Domoto ha realizado también obras inspiradas en la mancha y el signo caligráfico. En este dominio no debe dejarse de mencionar la aportación de Shyriu Morita, quien se ha esforzado por lograr una aproximación de los ideales, conceptos y técnicas entre Oriente y Occidente.

LA PINTURA INFORMALISTA ITALIANA

Aun cuando sería difícil concebir una modalidad artística más contraria a la tradición italiana que la informalista, en los dos o tres últimos años son muchos los pintores de esa nación que la cultivan, dentro de las diversas modalidades que hemos ido considerando y que otorgan preferencia a los efectos espaciales, la textura o la mancha y la exasperación rítmica. Justamente, las más interesantes y sistemáticas exploraciones de los «espacios abstractos» son las debidas a pintores de Italia, en especial a los agrupados dentro del movimiento espacialista. Adelantado de éste es el pintor y escultor Lucio Fontana (1899), nacido en Argentina de padres italianos, el cual publicó en 1946 su *Manifiesto blanco* en el cual puede leerse, entre otros conceptos que en el fondo no hacen sino proseguir la reacción futurista contra la tradición, en pro del dinamismo plástico: «Las imágenes inmóviles ya no satisfacen a los anhelos del hombre nuevo, formado dentro de una necesidad de acción, por su coexistencia con la mecánica, que le impone un dinamismo constante». Fontana posee una auténtica originalidad en el dominio de la invención de formas y su concepto del espacio tiende ante todo a sugerir la idea de una discontinuidad indefinida, lo que logra por series de agujeros o de elementos pegados a las superficies de sus telas, por lo común tratadas en tinta plana, a la manera de Mathieu. Algunas de sus imágenes parecen de otros astros o poseen una condición intrínsecamente ignota. Sus «conceptos» recientes son pinturas en las que el único elemento lineal y formal se halla realizado mediante cortes de navaja en un lienzo muy tenso. Otras obras suyas se hallan más cerca de las técnicas normales, pero siempre hay una

novedad en el color y un sentido muy sutil en la organización de espacios-materia superpuestos, divergentes o contradictorios. No puede negarse el extraño idealismo que emanan muchas de sus imágenes obtenidas por los aludidos procedimientos.

Giuseppe Capogrossi (1900) utiliza únicamente en todos sus dibujos y pinturas un solo elemento formal-estructural. Recuerda ese diseño, en forma de letra M de perfiles redondos, algunas pinturas en cantos rodados del período aziliense. Este elemento único es considerado por el pintor con un criterio algo semejante al de la «serie» en la música dodecafónica y mediante su asociación en formatos diversos, en colores neutros o primarios, en líneas de ritmos sinuosos u ortogonales, consigue imágenes de una gran variedad, aunque sólo algunas de ellas consiguen plenamente una emoción estética. Capogrossi es uno de los precursores de las nuevas tendencias en Italia, puesto que su manera descrita se inicia ya en 1949.

Roberto Crippa (1921) también ha alcanzado cierta especialización en el elemento plástico, dando preferencia en sus obras, cuando no dominio exclusivo, a una suerte de ovillo lineal que recuerda los entrecruzamientos del inglés Stanley Hayter, pero mientras éstos tienen una función cromática y dinámica, los laberintos lineales de Crippa forman conjuntos que parecen modelos atómicos y que expresan sobre todo un sentimiento espacial que se contrapone al de dos dimensiones del fondo en tinta plana. A veces complica este esquema por yuxtaposiciones de redes lineales de matices diferentes. Emilio Scanavino (1922) ha utilizado también redes de líneas y complejos rítmicos que semejan garfios, caligrafías informes e indescifrables o diagramas de un movimiento interior, algo a la manera de Wols. Pero estos elementos los somete al poder de un espacio de dos dimensiones y a un sentido pictórico muy evidente, con el que trata la materia en fondo y «figuras» aludidas. Es muy diestro en obtener sensación de espacios múltiples por contrastes de perspectiva cromática o por alineación de «núcleos» lineares distintos dentro de una misma obra, tanto en sentido horizontal como vertical. Alguna de sus pinturas, como también los dibujos que ejecutó para ilustrar el libro de poemas de Edouard Jaguer, *La nuit est faite pour ouvrir les portes* (1957) recuerdan las estructuras de «jaula» vigentes en la escultura actual desde Giacometti a Lippold.

Un sentido renovador de las técnicas y un amor por la belleza, difícilmente lograda a través de los aspectos más aparentemente destructores, presiden la creación de Alberto Burri (1915), quien utilizó las telas de saco recosidas como factor esencial de composición hace ya algunos años, y que ha utilizado el fuego, los detritos de hierro, las maderas viejas, tanto como el óleo para obtener imágenes sorprendentes y profundas. Mattia Moreni

(1920) es un pintor que valora sobre todo la estructura, semejándose algunas de sus mejores obras a fotografías de cortes metalográficos a muchos aumentos. Felice Canonico (1922) emplea también *collages* de telas en sus obras, aunque con un sentido barroco muy distinto del mostrado por Burri. Enrico Baj (1924), sarcástico e inventivo, nos recuerda aspectos de la obra de Dubuffet, oscilando entre lo humorístico y lo oscuramente trágico. Gianni Dova es un metafigurador que parece inspirarse en las novelas de Lovecraft al mostranos seres de una morfología tan inédita como terrible. Maestro de los efectos obtenidos por calidad táctil, en vecindad con Ernst y con Oelze, muchas de sus obras son de sentido surrealista tanto como informalista. Esta pasión por lo espantoso parece ser el reverso del tradicional culto a la belleza de la forma considerada como un supremo valor del espíritu, con independencia de su relación con lo moral. Muchos artistas del momento presente trabajan con la pasión del que delata por primera vez una gran mentira pública. Parecen haber descubierto que la humanidad vivía de ficciones y de convencionalismos mientras sólo admitía lo bello y lo puro en el dominio del arte y se lanzan con desesperación a buscar todas las posibilidades de lo horrible, encontrando en el Bosco, en Goya y en muy pocos otros artistas del pasado la única herencia de la que no se quieren avergonzar.

Otros pintores informalistas menos patéticos y más serenos dan preferencia a los efectos de materia, bien en gruesos empastes o en calidades sutiles, trabajándolas a veces por medio del *grattage*. Dentro de esta tendencia hemos de distinguir las obras de Gastone Novelli (1925) y de Achille Perilli (1927), en quienes la «línea errante» de un Klee se reactiva para el logro de nuevos efectos en los que la superficie adquier una nueva vida por contraste con los rayados irregulares y las dispersiones de empaste. Toti Scialoja (1914) busca sobre todo la calidad superficial por medio de contrastes de textura-color, llegando en algunas imágenes a un informalismo que parece imitativo de las calidades minerales, aunque restos de composición siempre pueden apreciarse en su labor. Antonio Córpora (1909) mantiene un mayor contacto con la abstracción, por su interés por el color y por los ritmos lineales por sí mismos, importándole más los logros auténticamente pictóricos que el grado de novedad de las imágenes logradas. Hemos de citar la obra de Assetto, que da preferencia a colores intensos aunque casi monocromáticos y gruesos empastes, de Bendini (1923), Raspi (1926), Dorazio (1927), Carena (1925) y de Luigi, así como las creaciones, más ligadas al «tachismo» que a un informalismo integral, de Giovanni Bertini (1922) y Luigi Boille (1926), aun cuando éste ha realizado también obras en grueso empaste, casi de relieve. También ofrece interés la obra de Emilio Vedova.

ESTADOS UNIDOS. MARK TOBEY Y OTROS

Los Estados Unidos se habían incorporado al arte de vanguardia desde los primeros lustros del presente siglo, mediante el movimiento sincromista de Macdonald Wright y Morgan Rusell, que se desarrolla en París desde 1913, año en que la Armory Show daba a conocer al público americano las principales tendencias del arte de vanguardia. Desde antes de la segunda guerra mundial, un movimiento adquiría en ese país el predominio; nos referimos al expresionismo abstracto, más rico en resultados y en consecuencias que el expresionismo figurativo y que la abstracción geométrica. Por su exacerbado carácter patético, tanto como por su intrínseca tendencia a lo pictórico puro, ese movimiento había de ser el canalizador de las mejores energías en su avance hacia el informalismo. Expresionista abstracto, aun manteniendo sugestiones figurativas, Arshile Gorky, de origen armenio (1905-1948) merece ser recordado por la rara belleza que logró en muchas de sus obras, algunas de las cuales muestran un evidente influjo de Miró, aunque el temperamento del artista americano sea no sólo distinto sino incluso opuesto, como ya lo indican algunos títulos de sus cuadros, cual *Agonía, El límite* o *Noche suave*. André Breton dijo de su obra que en ella «la Naturaleza había sido tratada como un criptograma».

Las dos modalidades más caracterizadas de la pintura de los Estados Unidos, en el período de transformación del expresionismo abstracto en informalismo, son la que confiere a la línea un predominio absoluto y fanático y la que hace de la mancha el punto de partida de la elaboración de la imagen. Hay fórmulas intermedias determinadas por estructuras complejas, pero en ellas suele prevalecer siempre uno de los dos componentes aludidos. El pintor que más tempranamente llegó a una concepción original de esa imagen pictórica fue Mark Tobey (1890), quien estudió la caligrafía del Extremo Oriente, en 1934, tomando de este arte la sugerencia del gesto lineal y el interés por la multiplicación del espacio mediante una sensitiva retícula en la que miles de ángulos señalan los cambios de dirección de la línea. Antes de llegar a la abstracción, Tobey había practicado el arte figurativo, con un sentido expresionista barroco y un pictoricismo notable. En 1938, hallándose en Inglaterra, pinta *Norma de Broadway*, donde su fórmula de conglomerado lineal antes citada se manifiesta inequívoca por vez primera. En algunas pinturas ulteriores retornó al concepto figurativo semiesquemático, influido por el arte primitivo de los esquimales y de los indios de la costa noroeste del

Pacífico. Su último período se señala por un retorno al linealismo reticular o por una búsqueda de sugestiones de una metafiguración fantasmal, mediante los efectos de la pintura en la ambigüedad de sus calidades, cual puede observarse en obras como *Canales* (1954), donde los cortos segmentos pictóricos parecen seres dotados de vida propia pululando en un medio adecuado.

Contrapuesta a la obra descrita es la de Clyfford Still (1904), quien ejerció profesorado en la California School of Fine Arts, de San Francisco, entre 1946 y 1950, por lo cual se le ha considerado como el principal impulsor de la escuela pictórica del Pacífico, cuya originalidad fue señalada desde 1948 por Francis H. Taylor, director del Metropolitan Museum de Nueva York. Still ha obtenido imágenes sorprendentes mediante efectos espaciales, en los cuales la pintura parece animada de un dinamismo de superficie que la impulsa a derramarse y salir de los límites del cuadro. Las grandes manchas monocromas que constituyen el tema esencial de muchas obras de este pintor aparecen con frecuencia corroídas por los bordes laterales, determinando así una contraposición de zonas de distinto color de una estructura muy peculiar que ha tenido gran vigencia a ambos lados no sólo del Pacífico sino del Atlántico. Otras imágenes de Clyfford Still recuerdan las manchas solares por la eruptividad de sus formas irregulares y la violencia encrespada de las texturas, que, sin embargo, no se fundamentan en excesivos empastos.

Philip Guston (1913) y Jack Tworkov (1900) trabajan en tendencias que mantienen alguna relación con la de Still, aunque su técnica es más propiamente pictórica, no habiendo avanzado tan profundamente en la metamorfosis de la imagen artística. Robert Motherwell (1915) admite la intromisión de ciertos efectos discutibles, como el uso de palabras escritas a pincel en la imagen pictórica, plasmada con sensibilidad cromática y un elevado índice de disolución formal. Willen de Kooning (1904), de origen holandés, se mantiene en el territorio intermedio entre la abstracción y la figuración, pero su informalismo violento y espectacular deforma, domina y destruye por igual unas y otras estructuras, tanto cuanto insiste en las espantosas figuras de mujer que parecen obsesionarle como cuando se limita a pintar aspas salvajes de color encrespado, en ángulos agudos, con matices de una infinita delicadeza, prevaleciendo rosas, grises, verdes y blancos azulados, puros o cremosos.

Las estructuras alveoladas, en formatos desmesurados y en gamas de color variables son los factores esenciales en la pintura de Sam Francis (1923), situada entre el pictoricismo *per se* y las alusiones a mundos observables en el «realismo de campo restringido» o en la micromorfología. Paul Jenkins (1923), dentro de un sistema formal diferente, participa de esa ambitendencia aludida y sus imágenes más caractrísticas se asemejan a veces a formaciones

cavernosas, en alguna relación con las menos figurativas pinturas del surrealista italiano, residente en Nueva York, Enrico Donati.

Franz Kline (1910) fundamenta su arte en la contraposición del blanco y el negro mediante la ampliación de rasgos caligráficos que se reducen a un entrecruzamiento de grandes líneas con ritmos desprovistos de función simbólica al parecer, pero que poseen una gran intensidad plástica y expresiva a pesar de su limitación. Un fanatismo del sistema se halla representado por Barnet Newman (1905) de quien hemos visto repetidas obras fundadas en la aparición de un ritmo rector lineal en un campo de tinta plana. La diferencia de sentido dinámico de la línea y de la superficie crean un sentimiento de contraste que el pintor desarrolla a través de variaciones seriales. Merecen mención James Brooks, Michael Goldberg y Helen Frankenthaler.

JACKSON POLLOCK

No sólo por su muerte prematura, acaecida bajo el signo de la velocidad, sino por su desbordante y contundente irracionalismo dinámico, Jackson Pollock es considerado en la actualidad como la personalidad dominante en el arte más reciente de los Estados Unidos, en realidad de toda América. Pollock fue un pasional hasta el salvajismo, un hombre que se entregaba totalmente a la empresa y que hacía arte para morir en él y por él. Su estilo de madurez, con los gigantescos laberintos lineales que lo componen en red inextricable, que tiene menos de jungla primitiva que de mecanismo cósmico y oculto, posee una grandiosidad innegable y se hallan plenamente justificadas las palabras de Choay, que han comentado su creación, conceptuándola como expresión de una actitud antihumanista y como la más radical repulsa del pensamiento lógico que ha dominado en Occidente desde los griegos. La violencia de Pollock bastaría para constituir por sí sola el signo de una época, alimentada por una inquietud de frenesí, pero sublimada al estado de una suerte de contrapunto grandioso que tiende a independizarse del espacio y del tiempo a pesar de ser la expresión más aguda de su interdependencia y de su imperio sobre el hombre.

Jackson Pollock (1912-1956), comenzó a pintar en 1925, siéndole necesaria una larga evolución para llegar al esclarecimiento de su fórmula personal. Los influjos principales que se han señalado sobre su obra son los de Arshille Gorky, Stanley Hayter, Ernst y Orozco, pudiéndose haber confirmado en el contacto con este último su tendencia hacia los formatos enormes que envuelven al espectador y que producen un efecto aniquilante sólo por la grandiosidad de su extensión. Pudo tomar de Ernst la técnica del *dripping*, o colado de la pintura a chorro sobre la tela, dispuesta horizontalmente en el suelo, desde un bote perforado, pero supo dar a este procedimiento una eficacia y una amplitud que jamás logró el surrealista alemán de la escuela de París. Obvio es indicar la diferencia de puntos de partida y de intenciones estéticas. Pollock, ya en obras de 1937, da un interés fundamental a lo plástico puro, sin importarle nada la anécdota figurativa, ni siquiera en sus relaciones psicológicas. Dentro de su valoración de la forma, simplifica hondamente y casi actúa dentro de una abstracción virtual, poseyendo el ritmo la condición preferente en la sinergia creadora. Pero unos años más tarde este impulso interno de Pollock se manifiesta con claridad, en pinturas como *Gótica* (1944), constituidas casi exclusivamente por un entrecruzamiento de ritmos curvos ascendentes, aún sometidos, con todo, a cierta norma procedente del mundo de la figuración estilizada y de las especulaciones plásticas del cubismo y del futurismo. Pollock ha confesado que los pintores que más admiraba eran Picasso y Miró. Creemos que del primero estimaría el sentimiento dramático y la importancia del factor lineal y del segundo, posiblemente, el valor para romper con el espacio renacentista y para abordar mundos autónomos creados sin contaminaciones oníricas ni teóricas de ninguna especie. Pero Miró resulta aún demasiado tradicional si lo comparamos con Pollock, en el momento en que empieza a descubrir que su pintura es sólo «pintura», es decir, movimiento chorreante del espeso líquido de la pintura al duco, preferida al óleo por su brillo y la calidad de su materia. Incluso la obra de Mark Tobey, fanáticamente linealista y que se fundamenta en un lento vaivén de ritmos que multiplican internamente el espacio, es de un culturalismo profundo si se compara con la de Pollock, pues éste aspira a hacer un culto del movimiento continuo e impetuoso que determina una sucesión inacabable de marañas lineales, en superposiciones cada vez más patéticas y convulsas, sobre el inocente soporte. En 1947, Pollock inicia su período decisivo con obras como *La catedral*, en la que dominan unos matices blanco grisáceo, negro y rojo, así como un azul claro plomizo. La composición se ha reducido a un conjunto de líneas de tensión irregular que se amontonan siguiendo direcciones inconstantes pero dotadas de cierta periodicidad. En el formato de un rectángulo vertical bastante alargado, esa masa lineal semeja un enjambre de cables elevando hacia la altura su expresión herida. Pero las imágenes más características de Pollock son horizontales y exponen así la inutilidad de un movimiento que se expande de un confín a otro de la tierra, como la suma de rastros que dejarían los pasos de un preso en su celda. En *Número 1* (1949), Pollock enriquece la gama cromática y también la sutileza de los trazados, el ritmo toma una calidad ondulante y constantemente envolvente. Hay líneas bastante simples

en su rasgo, pero otras aparecen como aplastadas a ciertos intervalos, es decir, regadas de manchas y de grumos. La sensación dominante es la de un crecimiento inconmensurable encerrado en sí mismo sin encontrar salida hacia la trascendencia. Algunos pormenores de Pollock recuerdan los entrelazados del arte vikingo, aunque el relieve de éstos más bien evoca la técnica de un Mathieu.

MARK ROTHKO

Mark Rothko (1903), nació en Rusia, residiendo en los Estados Unidos desde 1913. Empezó a pintar en 1926, trabajando con el expresionista Max Weber para avanzar progresivamente hacia la abstracción y una extrema simplificación de la forma, en particular desde 1939. La obra de este pintor, por su calma estática, su lirismo acendrado hasta lo doloroso, su sentido religioso intrínseco y sobre todo por su preferencia por el color y la incandescencia en la mancha como factores dominantes en la expresión, nos parece la antítesis de la creación desencadenada de un Pollock. Ya en 1947, Rothko pintaba composiciones en las que un fondo blando e internamente informe, por así decirlo, sostenía manchas en forma de rectángulo de indefinidos límites de colores contrastantes y de un sentimiento cálido muy intenso. Estas manchas parecían estar dotadas de un impulso de expansión, como si fueran símbolos inmediatos de un sentimiento trascendente y apasionado de los valores supremos. Rothko ha confesado siempre que en sus viajes por Italia lo que más admiración le causó fue la pintura de Fra Angélico y resulta evidente que las gamas cromáticas de este artista le impresionaron perdurablemente. Muchas de sus obras son metamorfosis abstractas e informales de dichas armonías de matices, en las que dominan el cadmio anaranjado, el rojo escarlata, carmín, azul turquesa, verde esmeralda, blanco y un amarillo dorado.

Como masas metálicas en ignición, las formas de Rothko son más informales que propiamente abstractas por la disolución interna que el artista introduce en la materia pictórica, nunca lisa y monótona como una tinta plana, sino nebulosa y sugerente en multiplicidad de finos matices indefinibles. Estas formas nunca surgen como aspectos mentalizados de un cosmos visual que se recuerda y reduce a esquema, ni mucho menos como traducción a una geometría ascética de los esquemas naturalistas, cual aconteciera en el neoplastismo del grupo *De Stijl*. Aparecen como portadoras de puros mensajes plásticos cargados de una espiritualidad profunda y activa. En su evolución ulterior, Rothko ha simplificado aún más sus obras, limitándose a

realizar superposiciones de rectángulos de límites siempre indefinidos lineal-mente, que flotan en fondos de similar intención. Estos grandes rectángulos, en número de dos o tres de igual o semejante formato llenan casi por entero la composición, dando como resultado una estructura de superposición de varias zonas de intensidad cromática distinta, que a su vez destacan contra el fondo, bien por armonías «consonantes» o por disidencias de estridente luminosidad. Leves fluencias, siempre como de materia incandescente, separan esas franjas entre sí. La densidad, la gravidez, la calma, el flotar de cielos o de ensueños, de fuegos o de «aguas superiores» adquiere por el paralelismo de las estructuras así constituidas una emocionante condición de serenidad, que en algunas telas llega al éxtasis. Esas formas planas y brillantemente coloreadas, con la claridad armoniosa de la obra de los más puros primitivos medievales, nos recuerdan aquellas «tinieblas positivas» a que aludían los místicos para referirse al anonadamiento, pues lo más alta mística no es sino la consunción de los aspectos exteriores y fenoménicos de las cosas en beneficio de su ser interior y trascendental, de su llama originaria.

Rothko logra en sus composiciones variar indefinidamente la relación cuantitativa de sus elementos, y la «materia espacio» que utiliza, aun con su mínima densidad, no permite equívocos ni retrocesos a una contraposición entre fondo y elemento principal, ni entre espacio como ocasión y figura como acaecer. El simbolismo de la extensión queda intensificado por el sentido de fluencia de esas masas que semejan bloques de hielos coloreados. Contrapuesta al dinamismo contrapuntístico de Pollock y al refinamiento intelectual y mecánico de las redes lineales de Tobey, la pintura de Rothko nos recuerda la música de otro ruso, Alexander Scriabin, quien, deseando anular la «destrucción constante» originada en el seno de la música por la temporalidad, concebía cada una de sus obras sobre un «acorde germinal» que se oía a lo largo de toda la composición para infundir así a ésta un estatismo esencial, un carácter de bloque ascendente y ardiente. Por todo lo expuesto, la obra de Rothko nos parece una manifestación muy importante en la pintura en los últimos lustros, desde el ángulo de un deseado abandono del nihilismo y de la mera intelectualidad para retornar, en el sentido del espíritu, a esencias que se han manifestado a lo largo de toda la historia del arte.

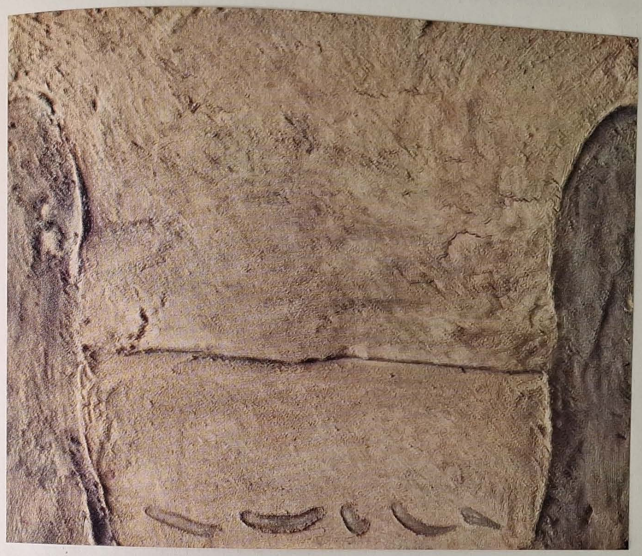
ANTONIO TAPIES

Antonio Tapies (Barcelona, 1923) ha conseguido en los últimos años un justificado renombre, no sólo por los premios de la Fundación David Bright y Unesco, en la Bienal de Venecia (1958) y por el primer premio del Instituto

Carnegie, en Pittsburgh, del mismo año, sino por el reconocimiento de que su arte ha aportado al informalismo internacional una faceta propia e inconfundible, basada en reinsertar la abstracción, y de que su estilo ha contribuido de modo decisivo a orientar la estética de la escuela española actual, tanto en lo que respecta a las técnicas como a la restricción cromática, dando predominio, cuando no exclusividad, a la gama de grises, tierras y sepias, o a la lucha de los valores bitonales. Esta influencia parte del momento en que cristaliza la etapa informalista de Tapies, patente en las exposiciones de la Sala Gaspar, de Barcelona, y del grupo Phases, de París, en 1955, pero sobre todo desde la espectacular ratificación de esa modalidad en los tres asombros cuadros expuestos en la III Bienal Hispanoamericana de ese año.

Monumental, refinado, inventivo, poseído de un intrínseco sentido del misterio, el estilo de Antonio Tapies se manifiesta sobre todo en las sutiles relaciones de la estructura y la textura, dando especial valor a la emoción irracional de las superficies, como símbolo de la extensión, y a los factores lineales tratados con frecuencia por el dramático procedimiento del *grattage*. Pero hay también en el artista una dualidad que le lleva a alternar expresiones contrarias, ora entregándose al patético sentimiento de la destrucción y del entrelazamiento de rabiosos ritmos y densos contrastes texturales, ora buscando lo tectónico y sereno, aunque siempre dentro del procedimiento informalista, con una topología menos matemática que emanada del alma del creador. Ésta se manifiesta ya primariamente por la elaboración de una materia que permite crear gruesos empastes sobrios, con calidades de relieve. Mezcla barnices sintéticos, polvos minerales y pigmentos. Ya el mero alisamiento de esa materia sobre el soporte, con una característica porosidad y una calidad hecha de dulzura y de melancolía, a la vez que de contenida fuerza, halla el pintor un elemento básico en el que apoyarse. Tapies había presentido en su período pre-*Dau al Set*, en 1945-1948, el interés de la materia por sí misma, utilizando ya entonces el procedimiento de dar capas de fondo coloreadas y de arrancar luego la materia superpuesta, en determinadas zonas, para crear contrastes expresivos de color y textura, a la vez que formas negativas por incisión. En su etapa siguiente, entre 1949 y 1952, aunque abandone un factor dominante en su arte de madurez —la materia— analiza profunda y consecuentemente, en medio de una temática surreal, otro de sus elementos esenciales: el espacio. Perspectivas invertidas, pugnas de campos pictóricos de distinta «densidad» son el tema verdadero de muchas de esas imágenes.

Tras un período de abstracción, especialmente dedicado a ahondar en conexiones entre las zonas espaciales y los matices, Tapies otorga de nuevo predominio a la materia y a sus contraposiciones de calidades. En 1953 crea una serie de obras en las que la pasta, atormentada y de violentos colores,



ANTONIO TAPIES: PINTURA, 1959.

parece proceder del otro lado del soporte, aludiendo así de nueva manera a su constante necesidad de un universo «otro» situado tras o junto al que nos contiene física y espiritualmente. En la segunda mitad de dicho año sus imágenes son ya prácticamente informales por la extraña curvatura de las líneas, el relieve que toman las texturas y la subordinación de la imagen abstracta a esos factores que aluden a un tiempo a lo biomórfico, musical e ignoto. Su avance se produce después por limitación en la gama cromática a los ya mencionados acordes de matices ensordecidos, por un aumento de los formatos, que tienden a envolver al contemplador, aunque nunca lleguen a sistematizar un gigantismo. Diríamos que, desde 1955, Tapies utiliza con frecuencia la música como elemento capaz de proporcionar emocionantes y continuas sugerencias, no ya de contenidos, sino formales. Él mismo nos ha referido cómo le obsesionó un contraste, en Bruckner, entre grandes configuraciones formales y densos detalles sonoros acumulados (al parecer) bajo las magnas formas aludidas. Pero sería tan erróneo creer que el descubrimiento de esas analogías entre lo acústico y lo plástico son el motivo central del arte tapiano como suponer que éste procede del anhelo realista de reproducir calidades de materias en «campo restringido», o sea, en espacios que no permitan ver la expansión de la forma hasta los límites que la definen. El arte de Tapies siempre es complejo e irreductible a fórmulas, tan intrínsecamente misterioso en su mensaje, como multivalente en sus alusiones a las fuentes probables que han impreso su huella en la sensibilidad del artista.

Desde 1956 a la actualidad, la evolución de Tapies se produce a un ritmo lento y seguro, acaso en el sentido de ir sustituyendo la más obvia manifestación de lo dramático por expresiones más recónditas de lo inefable-ambiguo, tan seductor como terrible. Tapies visibiliza los estados de su alma, las formas de su sentimiento, creando imágenes continuamente nuevas. La distribución de ritmos discontinuos mediante huellas, agujeros, pequeños relieves en forma de puntos o de botones, siempre oscila entre lo regular y lo irregular; y se diría que el hallazgo de esa «zona de relación» entre ambos órdenes es uno de sus principales aciertos, pues tales tensiones son las que muestran la trama de su complejo movimiento anímico. Se ratifica en las obras tapianas de estos años que el informalismo es, sobre todo, un cambio en la técnica y en el sentimiento, que sólo secundariamente origina una transformación en la imagen. Ciertas formas que pudieran ser juzgadas, en sí, como abstractas, resultan lo más alejado de esa estética por el tratamiento que les otorga realidad, semejando a veces impresiones en cera caliente de estructuras pertenecientes al mundo de lo visual, pero que a causa de ese enfrentamiento han quedado radicalmente alteradas de sentido.

En el año actual prosigue Tapies dentro de esos mismos dominios, aunque

ciertas aportaciones sensoriales resultan más evidentes. No se trata nunca de imitaciones parciales del natural, pero sí de «sensaciones desplazadas», de colores y de formas. El ambiente de la falda del Montseny, donde reside algunas temporadas, le ha suministrado mucho de su presente gama cromática; su anaranjado es igual al de los troncos de encina descortezados; su rojo y negro se podría confundir con los de la mezcla del ladrillo y la piedra pizarrosa, de las construcciones locales. Pero por contraste, sus formas últimas son más radicalmente ignotas que nunca y aparecen como premoniciones de sentimientos que aún no hemos conocido, en la felicidad y en la desgracia.

OTROS PINTORES DE BARCELONA

Desde antes de la guerra española (1936-1939) la reacción contra el arte de vanguardia dominó en Barcelona. Los grandes artistas habían de imponer su concepto estético en la escuela de París. Así había sucedido con Pablo Picasso, Joan Miró, Julio González y varios otros. Fórmulas de compromiso, que insertaban la furia *fauve* del color o el esquematismo picassiano de la línea y de la forma hicieron su aparición progresivamente, entre 1940 y 1948. Pero en este último año un grupo de pintores se decidió a reanudar la línea avanzada y a partir de donde los maestros admirados, de anteriores generaciones, habían terminado. Miró, Ernst y Klee fueron los guías espirituales y técnicos de esta empresa. En ella se encontraban fundamentalmente Juan Ponç, Antonio Tapies y Modesto Cuixart. La etapa más característica de este grupo, que tomó el nombre de *Dau al Set*, transcurre entre 1949 y 1952. La figuración se utiliza con el sentido sarcástico y ritual de los viejos grabados de magia, debiéndose a la ulterior evolución de sus componentes la penetración más eficaz en el informalismo, con antecedentes que aparecen antes de la formación de dicho grupo, sobre todo en la ya descrita obra de Antonio Tapies, que se inicia a fines de 1945.

Modesto Cuixart (Barcelona, 1925) creó obras de extraordinaria intensidad y originalidad en 1948-1949, pasando a un sistema de espacios materiales irradiantes, poblados de ritmos y de signos, a una figuración a base de colores vivos y de formas que recuerdan las de los Beatos de la España mozárabe. Luego osciló entre una signografía total y una figuración lírica sumida en espacios informes, también semejantes a las nubosidades del humo coloreado. Muchas de sus figuras de este período, entre 1950 y 1955, poseen el sentido de un signo y quieren, del modo que sea, exponer la necesidad de un orden del mundo. Esto es, son como las fichas de un ajedrez cósmico y aspiran a realizar un juego en el que el artista resulte vencedor del caos y de la muerte.

Esta aspiración lírica y metafísica de Cuixart, probablemente no sabida ni por él mismo, le precipita no en una salvación sino en una crisis. En 1955, hallándose en Lyon, junto a Marcel Michaud, penetra en la abstracción informalista, pasando de un paisajismo imaginario y nebuloso a concentraciones de materia compleja sobre las que raya y agujerea con el fuego del pirógrafo o a las que adapta, según el uso del *collage*, heteróclitos objetos dotados casi siempre de un simbolismo que alude a lo sexual, a la vida y la muerte y a la relación del mundo visible con el invisible. Cuixart metaliza la pintura y alcanza imágenes doradas y plateadas en las que raya para diseñar imágenes muy diversas, pronto signográficas y relacionadas con el estilo ornamental neolítico y céltico, como inspiradas en la más desatada y directa pasión. En algunas de sus obras más recientes el chorro de la pasta adquiere una marcada turgencia y el simbolismo de las formas así logradas se ratifica. Tonos morado dorado, rojo vivo, plata azulada son los que prevalecen. El factor «ornamental» heredado de los lejanos artistas del neolítico aparece en muchas de las obras de este período como sustituyente de las formas geométricas o rítmicas de la abstracción. La calidad de los empastes de pintura plástica y polvo de metales se asemeja a la de los antiguos cueros gofrados hispanoárabes y otorga una «sonoridad» extraña y muy característica a la obra de este pintor, dotado de inspiración y capacidad renovadora, galardonado en el presente año con el primer premio de pintura de la V Bienal de São Paulo y con el del certamen internacional de pintura abstracta de Suiza. En sus obras últimas, Cuixart introduce una suerte de infrafiguraciones fantasmales que semejan materias calcinadas por el fuego o esas formas que toma el estaño derretido al hundirlo en el agua. Dimos el nombre de «transinformalismo» al clímax de la evolución de Cuixart, en 1958, por la integración, en ese arte informalista, de un anhelo trascendente.

Juan José Tharrats (Gerona, 1918), antiguo miembro del grupo *Dau al Set*, comenzó a realizar obras de interés en 1954, cuando el descubrimiento de las posibilidades técnicas de la maculatura y del *frottage* le pusieron en el camino del universo informal. Al óleo, con tintas litográficas o mediante mezclas de pinturas al aceite y al agua, con las reacciones coloidales que provocan, desarrolló un concepto naturalista, con frecuencia inspirado en texturas minerales y en la belleza de los fondos submarinos, siempre dentro de un «campo restringido» y fuera de los dominios de la forma, aunque algunas de sus composiciones integran ritmos cerrados de convulso sentimiento. En el color, Tharrats se muestra heredero del modernismo, por su gusto por lo brillante, exagerado, rico y disidente, con armonías tales como la del verde, azul y violeta, o la del rosa, rojo y morado, frecuentemente contrapuestas a las sombrías tintas marrones y negruzcas, o a los amarillos grisáceos.

Juan Vila Casas (Sabadell, 1920) es un pintor concentrado, denso, que prefiere trabajar dentro de un ámbito limitado, del que sabe extraer el mayor provecho, que avanzar de continuo ante lo desconocido. Asimila cada tipo de imagen a una técnica dada y no modifica esa forma-procedimiento hasta haberle extraído todas sus posibilidades de expresión, mediante «series» en las que varía el color, el formato, la intensidad rítmica y la composición. Abstracto desde 1953, su etapa informal se inicia en 1956, hallándose en París y por sugerencias emanadas de la cerámica, que también cultiva. Su etapa más reciente muestra una nueva libertad frente al sistematismo excesivo de sus «planimetrías», con una técnica de la incisión que proviene, según su propia confesión, de la práctica del grabado al aguafuerte. Vila Casas tiene, a lo que creemos, un vasto panorama interior a desarrollar.

En fechas recientes se ha revelado la personalidad tardía y turbadora por su extraña intensidad y sus insistencias en lo irracional de Alfonso Mier (Barcelona, 1912), autodidacta, que durante años luchó entre distintas solicitudes vocacionales. En 1956 practicó un lancinante y personal expresionismo, con frecuencia abstracto, a pleno color y chorro de pasta, que luego abandonó por un informalismo laminado, casi sin materia y sin color, con imágenes alusivas a los mundos astrales. En 1958 fue reinsertando materia en sus obras, a la vez que ampliaba los formatos encontrando unos ritmos independientes, concretos y erizados (próximos en ocasiones al signo, pero naturalistas por lo común), en sus «elementos tridimensionales», que elabora con cemento y óleo reseco sobre alma de alambre, situándolos en una determinada zona de sus composiciones. Como cavernas recorridas por ofidios, raíces retorcidas o cielos petrificados donde aparece la descarga eléctrica, sus pinturas llegan a veces al *pathos* de lo grandioso, aun cuando no temen aproximarse a cierto sentimiento proceloso y convulso, que no deja, de otro lado, de mantener conexión con la obsesión modernista por la emergente pulsión de ciertos ritmos y lo equívoco de muchas calidades, entre el humo, el carbón, la roca y las escamas del dragón. Algunos de sus cuadros poseen una innegable grandeza, siendo la composición su cualidad sobresaliente.

Román Vallés (Barcelona, 1923), tras un período de furioso texturalismo de gruesos empastes, con imágenes muy primigenias (1957), ha pasado a una modalidad tachista dinámica y dramática, en la que las paradójicas «formas informales» semejan nubes sombrías en conflagración o aquellas acumulaciones de rocas que vemos en algunas ilustraciones de William Blake, aunque desprovistas de todo contexto figurativo. A nuestro modo de ver, sus pinturas texturales en verdes de liquen y de musgo, acendradas y poseídas de una secreta intensidad, tenían tanto o más valor que sus amplias realizaciones actuales, debiéndose destacar el interés morfológico de sus *gouaches*.

También recientemente se ha inclinado hacia el informalismo Jorge Curós (Olot, 1930), buen conocedor del oficio, atento a las sugestiones de la realidad, dotado de un vitalismo que le induce a lo monumental y pesante, trabajando al óleo sobre yeso. Otros pintores de la tendencia son Carlos Planell, que insiste en imágenes muy sobrias y oscuras tratadas a presión; Magda Ferrer, Luis Bosch, Maty Tarrés; el extremooriental, muy versátil, buen colorista, Hsiao Chin y el ecuatoriano Enrique Tábara (Guayaquil, 1930). Éste, que cultiva el informalismo desde finales de 1955, ha pasado por una etapa de búsquedas y experimentaciones «paisajísticas» a un tipo de imagen simple, neto y directo, en donde se recuperan factores de arte primitivo, pero sobre todo se logran aproximaciones a las formas de los mandalas del Oriente y de los aborígenes americanos. En colores vivos y de raras armonías, sus pinturas muestran cuadrados y círculos en confrontación, series de elementos que no son geométricos sino simbólicos y que reciben un sutil y profundo tratamiento textural, reflejo de la etapa de ortodoxia informalista. Tábara ha encontrado en sus obras últimas, desde 1958, verdaderas imágenes ignotas que ponen ante nuestra imaginación estímulos de gran efecto y constancia. En conjunto, el informalismo de Cataluña se manifiesta por medio de aspectos estructurales más bien estáticos y que otorgan preferencia a la textura, mientras en pintores aragoneses y castellanos suele prevalecer el dinamismo y la expresión lineal, aun con gruesos empastes.

«EL PASO» Y OTROS PINTORES

En febrero de 1957 se fundó en Madrid el grupo «El Paso», cuyos componentes esenciales son los pintores Antonio Saura, Manolo Millares, Luis Feito y Rafael Canogar. Con posterioriadd se les sumaron el pintor Manuel Viola, el pintor-escultor Manuel Rivera y el escultor Martín Chirino. La formación de este núcleo fue motivada por la necesidad de dar una coherencia a las actividades de los aludidos artistas y lograr una mayor eficacia en la acción artística y social. En Madrid no había existido una tradición de vanguardia como la de Barcelona y aparte de la personalidad todavía enigmática de José Gutiérez Solana no existía un fundamento firme en el que apoyarse. De otro lado, los artistas congregados en la capital de España tenían muy distintos orígenes y procedencias, lo que dificultaba aún más la cohesión conjunta de su obra, siéndoles por ello más preciso un contacto intencional.

Antonio Saura (1930) se inició militando en el surrealismo, desde que empezara a pintar en 1947 hasta 1954, año en que abandonó el grupo de París

para entregarse a una «pintura acción» cada vez más violenta y dinámica. Ya en 1953 había ejecutado cuadros informales basados en manchas de color y materia en interpenetración. Sus imágenes más características de ese período de transición llevan la impronta del procedimiento, consistente en depositar varias capas de colores distintos e ir arrancándolas luego en ritmos lineales de diversa profundidad mediante un útil de goma. Progresivamente fue abandonando el color e interesándose por el «gesto» puro, en un sistema bitonal, en blanco y negro. Una estructura ferozmente dinámica, que provoca sensaciones de choques lumínicos y de espacios complejos y barrocos, retorcidos y atormentados, es el protagonista casi único de sus obras en los últimos años. La pincelada posee con frecuencia calidades ambiguas y a veces es tratada en negativo, rayándola con el palo del pincel. Un entrelazamiento constante de cintas grises y negras se apodera de la imagen hasta convertir la tela en «un campo de batalla», según expresión del pintor. Este ascetismo programático es sostenido por Saura en miles de dibujos y pinturas hasta el presente, en que comienza a admitir la intromisión del color terroso en sus imágenes. Algunas del último período retornan a un amplio sentido figurativo, dilacerado y descompuesto, que puede relacionarse con alguna obra de Picasso tanto como con algún esquema compositivo de Graham Sutherland, aunque la técnica internamente destruida es la misma analizada y la violencia de los entrecruzados brochazos en nada ha cedido al aceptar integraciones de figuración. La variedad morfológica lograda por Saura en su limitado registro de técnica-imagen prueba sus extraordinarias dotes.

Manolo Millares (1926) sufrió la influencia del arte aborigen de las islas Canarias, de donde procede, pero ya en 1950 daba una importancia dominante a la materia, en superposiciones de manchas de color, con predominio del rojo, el anaranjado y los matices terrosos. Sobre estas capas plasmaba ideografías en rojo, blanco y negro, por lo común con una sensación de espacios oscilantes, en varias profundidades y en movilidad. En 1954, Millares plantea de nuevo los principios de su arte y lo renueva totalmente por el procedimiento, acercándose a las *Merzbau* de Schwitters, en el empleo de maderas, telas, cartones y otros elementos semidestruidos que inserta con profundo sentido patético. En su evolución subsiguiente, Millares utiliza la mancha y el agujero como elementos esenciales, abandonando el lienzo por la rugosa arpillera. Enormes manchas chorreantes de blanco de cal y negro de humo dominan y aun elaboran por entero sus imágenes ulteriores, hasta que utiliza como factor esencial un *collage* de telas recosidas y pintadas, junto a agujeros recorridos por cordajes en tensión, empleando estos elementos y las manchas, en contraste con superficies intensamente blancas o negras, para producir obras de una expresividad terrible y desgarrada. En los dos últimos años,

Millares ha logrado con privilegiada calidad técnica y continua inspiración convertir este procedimiento a las máximas posibilidades, utilizando también pintura violácea o de un rojo sangre. Algunas de sus composiciones de este período mantienen un riguroso sentido abstracto y tectónico, a pesar de lo patético de los elementos que constituyen las estructuras, con hoyos, entrecruzamientos, remolinos de lienzo hirsuto con perfiles rígidos e irregulares como cicatrices. En otras obras, Millares ha accedido a una figuración fantasmal, componiendo momias de trapos en el tormento.

Luis Feito (1929) se mantuvo en la abstracción hasta 1956, avanzando desde entonces progresivamente hacia el informalismo. En sus obras de aquel período, por lo general monocromáticas, usaba la línea por *grattage* para componer esquemas hasta cierto punto geométricos. Luego se ha interesado en el texturalismo, usando matices neutros y terrosos, que enriquece con suaves rosas y azules, en magmas grises y negruzcos. Sus formas siguen prisioneras de una suerte de «geometría latente» y en sus composiciones predominan los esquemas circulares, que parecen dotados de un movimiento de expansión espacial, alternando las superficies rugosas con las lisas en sustitución de contrastes cromáticos. Rafael Canogar (1934), discípulo de Vázquez Díaz, rechaza el contenidismo en su pintura y plantea la problemática de un informalismo estrictamente plástico. Sus obras poseen una indudable calidad, dominando en ellas las superficies de color lechoso, sobre las que aparecen gruesos empastes en esquemas por lo común divergentes, de ritmos rectos o curvos, y que tanto se realizan dentro de un bitonalismo puro como admitiendo resplandores cromáticos sordos pero intensos, con sepias, rojos, amarillos y azules. Manuel Viola (1919), después de una evolución cortada por discontinuidades, ha conseguido crear una modalidad personal de informalismo, a la vez que muy estrictamente pictórica. Casi sin textura, sin sobreestimación de la materia ni del gesto, por efectos puros de pincelada y de ritmo, con sugestión de claroscuro y de iluminación distendida e intensa, configura efectos que poseen una violencia estructural paroxística, y que semejan detalles agrandados de la técnica de Goya.

Otros pintores, activos en Madrid, que siguen los cauces de la estética actual han conseguido también valiosos resultados. Antonio Suárez (1923), después de imágenes en las que el claroscuro mantenía ciertos derechos en competencia con la intensidad representada por manchas de oro o de color, ha pasado a una técnica más simple, en la que domina la ancha huella, para crear estructuras tumultuosas que semejan borbotones de sangre. Lucio Muñoz (1929), con su personal técnica de pintar sobre tablas trabajadas en talla, obtiene sistemas estructurales de gran riqueza, que ponen en tensión contrapuesta las diversas áreas de la composición, dentro de matices más bien

limitados a una gama sorda y refinada. Vicente Vela (1931) se interesa actualmente por lograr, dentro del procedimiento informal, imágenes que produzcan sensaciones de contrastes tonales, después de su etapa «paisajística» de 1957-58, con sombras densas y finas estructuras. Juana Concepción Francés contrapone ritmos dinámicos en aspa sobre masas sombrías que semejan humos de explosión. Nadia Werba llega a una síntesis del sistema abstracto y de la «action painting», con reminiscencias de Pollock en trance de superación, y en una gama cromática muy personal. Trabaja en Cuenca Gustavo Torner, inmerso en la abstracción desde 1956, cuya inquietud experimental le ha llevado a la práctica de los más insólitos *collages* con los que logra una materia que trabaja en un estilo de composición que pudiera denominarse «informalismo expresionista» por la pervivencia de formas angulares y de tensiones agudas. En Valencia, tras la aportación del malogrado Manuel Gil Pérez († 1957), debemos citar la obra de Salvador Soria, cuyas últimas obras son prácticamente informales por el sentimiento de la materia; y a José Soler Vidal «Monjalés» (1932), que da calidad de incandescencia a la mancha-color, sobre campos grises y alveolados. Otro pintor que merece cita —de Madrid— es Gerardo Rueda, cuya obra se basa en el efecto de anchas pinceladas.

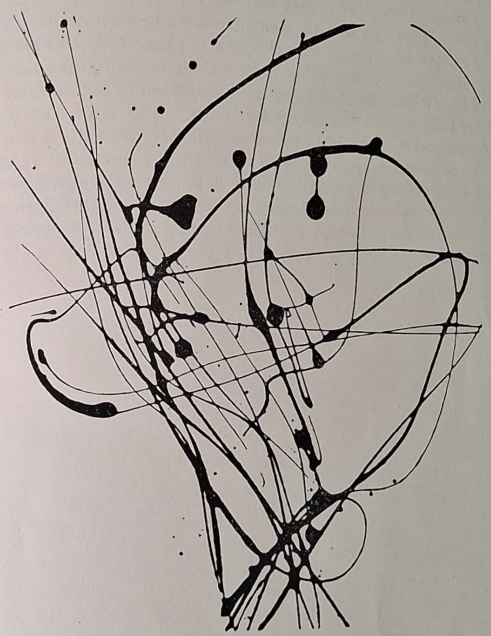
LA ESCULTURA INFORMALISTA

La escultura informalista ofrece una gran variedad morfológica, lo que resulta comprensible si concebimos el informalismo más como un «estado» de los cuerpos que como un concepto dentro del cual construirlos. De consiguiente, formas tridimensionales realizadas en cualquier modalidad pueden ser traducidas al *pathos* informalista, mediante la introducción en su estructura de una deformación tan honda que la imagen llegue a los linderos de lo irreconocible. Tal como sucede en pintura, ciertos atisbos de plástica informal se producen con el impresionismo; el italiano Medardo Roso, ya antes de la primera guerra mundial producía obras en las que las formas eran sometidas a un proceso de disolución, o bien dejaba los aspectos más hirsutos del modelado en barro con ese primitivismo de la obra sólo iniciada, a la vez que se proponía tornar escultóricos temas que de suyo no lo eran, como la interacción entre un ambiente y unas figuras, tendencia que hizo suya después el futurismo, y que, con un sentido menos formal, más musicalista, había sido también impulsada por el modernismo, desde los años finales del pasado siglo. No podemos olvidar que en la plástica arquitectónica de Gaudí, si la mayoría de formas parecen anunciar el mundo biomórfico de Arp y de Moore, algunas anticipan ciertas creaciones informales.

La evolución general de la escultura abstracta, y de un sector de la figurativa, en las últimas dos décadas, la ha conducido a la deformación y a la búsqueda de la imagen ignota. Muchos escultores que no militan conscientemente en la tendencia del informalismo, en la práctica se hallan lindando con él, sea por la exasperación de la textura, como en Theodore Roszak; por la de la forma, cual en muchas obras de Stahly; o por su intensa esquematización y distorsión, a lo que con frecuencia se agrega un proceso de desgarramiento interior, cual en Franco Garelli. Algunos escultores figurativos expresionistas han llevado el gusto por lo atormentado y espantoso *per se* a sus últimas consecuencias; tal es el caso de la artista francesa Germaine Richier (1904), muchos de cuyos personajes plásticos son auténticos monstruos, siendo interesante su descubrimiento de la aplicación de determinados fondos animados por una textura interesante, y trabajados también por procedimiento escultórico, a sus más lancinantes figuras. Aunque muchas de sus obras conservan externamente un aspecto relativamente formal, el escultor César obtiene un sentimiento informalista por la técnica de soldar detritos de hierro y construir con ellos sus estructuras. Este sentido torturado y deforme de la figuración o del esquema que conserva alguno de sus aspectos se encuentra también en Eduardo Paolozzi.

Pero la calidad más intrínsecamente informalista aparece en escultores que valoran las estructuras por sí mismas, con una independencia total de restos figurativos y que buscan por su yuxtaposición y composición el hallazgo de imágenes ignotas, la «vivificación de lo amorfo», como ha señalado Jaguer. Estos escultores pueden utilizar la línea, la superficie o el volumen como factor dominante en su obra y tender al prevalecimiento exclusivo de uno de estos elementos o al equilibrio de dos de ellos. Dentro de las más estrictas creaciones lineales, tan pronto con sentido de jaula como de verja, encontramos la obra de la norteamericana Claire Falkenstein, alguna de cuyas obras parece un Pollock traducido a las tres dimensiones. Etienne Martin en cambio ha sabido extraer de la contraposición de superficies y de huecos, en su *Homenaje a H. P. Lovecraft* (1956), un mundo inédito, en el que la sorpresa, el horror y la angustia de lo insólito-inútil se adueñan del ánimo del espectador, existiendo también en esta obra, como su fachada más racional, alusiones a unas calidades arqueológicas de viejo muro encalado y desenterrado. El italiano Francesco Somaini (1926) se ha orientado por un biomorfologismo que nos recuerda aspectos gaudinianos y también el criterio constructivo antoprosófico de Rudolf Steiner; muchas de sus obras parecen estructuras óseas independizadas de su función para mostrar solamente el interés de sus superficies curvas irregulares. El francés Jacques Delahaye (1928) ha llevado aús más lejos el hallazgo de formas en las que no se sabe

qué predomina, si su agresiva originalidad o lo intrínsecamente destruido y atormentado de su constitución. Con madera y yeso principalmente compone estructuras en las que suele dominar una dimensión, hechas también de su-



MAX SCHOENDORFF. Dibujo.

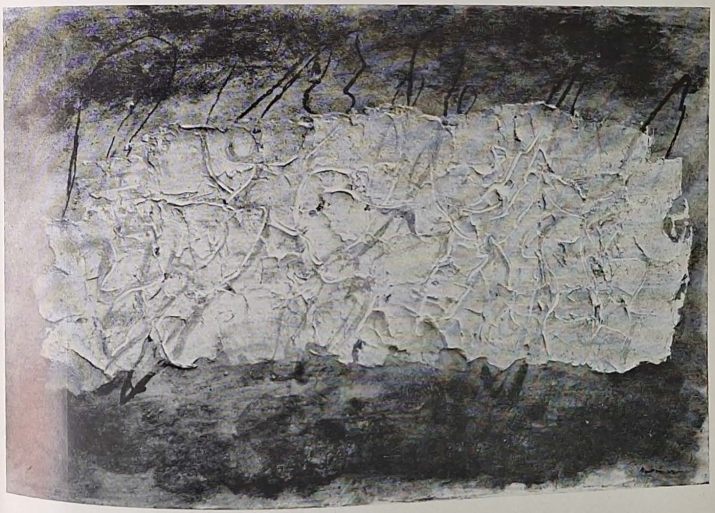
perficies curvas y de líneas aspadas y astrosas en entrecruzamientos, o con sugestión de fósil. James Brown parece perseguir concretamente las imágenes del espanto, en un mundo donde confluye el objeto, el fantasma, el gesto facial o la máscara. Roel d'Haese y muchos otros plásticos incorporan texturas de

una rara diversidad, dotadas de un poder expresivo por sí mismas, para poblar las superficies de obras esquemáticas que todavía dependen de las fórmulas heredadas de González o de Brancusi. El avance hacia la piedra en bruto, hacia la raíz desenterrada, hacia la nube en disolución se produce en obras cual las de Olga Jevric. Más cercana a la creación pictórica informalista, por razones que no han de comentarse, es la obra de los artistas que cultivan el relieve en diversas materias, por lo general metales blandos como el cobre y el plomo que se prestan a un trabajo directo y que además reflejan bien el sentimiento informal. Son muy importantes por su gran variedad y unidad las imágenes de Kemeny y asimismo han de citarse las de Etienne Hajdu, Gio Pomodoro, Arnaldo Pomodoro, Umberto Milani y Piero Dorazio. En ellas, la comunicación pura de lo estructural adquiere el rango de un arte nuevo, capacitando a la sensibilidad y al entendimiento para nuevas sensaciones y comprensiones antes ignoradas. El español Pablo Serrano (1916) consigue en sus obras recientes en hierro agudas síntesis de estructuras de lo formal-informal.

ILUSTRACIONES

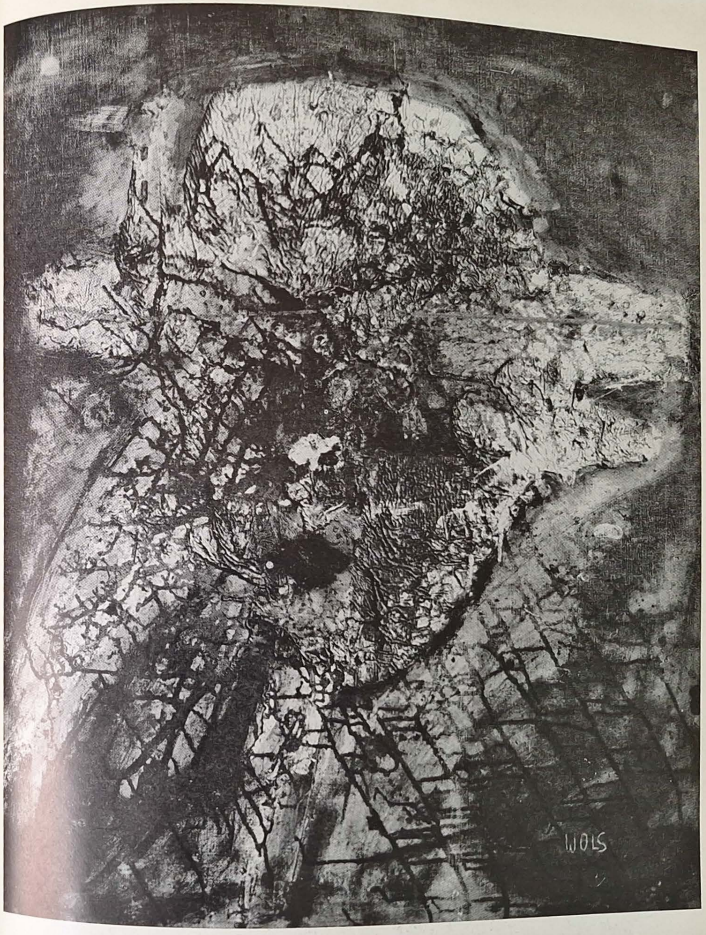
ÍNDICE DE ARTISTAS

Appel, 57.
Brown, James, 84.
Burri, Alberto, 62.
Canogar, Rafael, 79.
Cuixart, Modesto, 72.
Curós, Jorge, 74.
Degottex, 59.
Dubuffet, Jean, 54.
Falskenstein, Claire, 84.
Fautrier, Jean, 53.
Feito, Luis, 79.
Francés, Juana-C., 83.
Francken, Ruth, 59.
Hosiasson, 60.
Kooning, Willen de, 66.
Martín, Etienne, 84.
Mathieu, Georges, 58.
Mier, Alfonso, 73.
Millares, Manolo, 78.
Monjalés, 83.
Muñoz, Lucio, 81.
Perilli y Fontana, 63.
Planell, Carlos, 75.
Pollock, Jackson, 67.
Riopelle, 57.
Rothko, Mark, 68.
Rueda, Gerardo, 82.
Saura, Antonio, 77, 78.
Schulze, Bernard, 56.
Serpan, Iaroslaw, 61.
Still, Clyfford, 65.
Suárez, Antonio, 80.
Tábara, Enrique, 76.
Tapies, Antonio, 69, 70.
Tharrats, Juan José, 71.
Tobey, Mark, 64.
Torner, Gustavo, 82.
Vallés, Román, 74.
Vela, Vicente, 81.
Vila Casas, Juan, 71.
Viola, Manuel, 80.
Werba, Nadia, 75.
Wessel, Wilhelm, 56.
Wols, 55.



JEAN FAUTRIER: PINTURAS de 1928 y 1944.

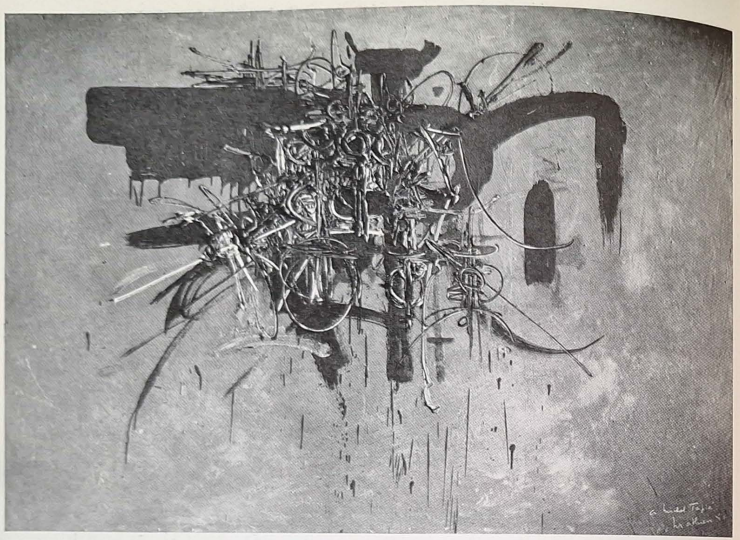
JEAN DUBUFFET: PINTURAS, 1957.

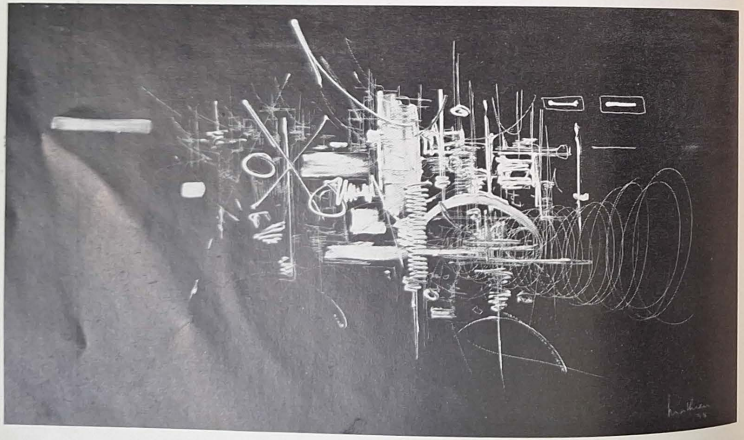


WOLS: PINTURA.

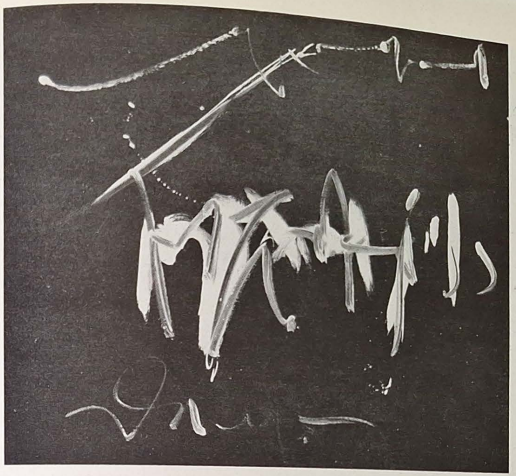
WILHELM WESSEL: PINTURA, 1957. — BERNARD SCHULZE: PINTURA.

APPEL: PINTURA, 1957. — RIOPELLE: PINTURA.





GEORGES MATHIEU: PINTURAS de 1951 y 1958.

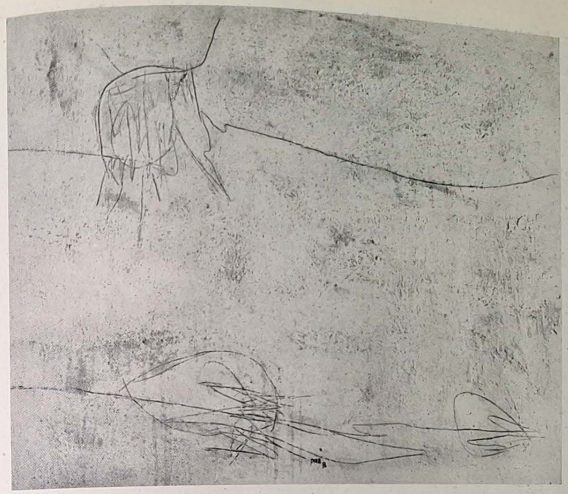


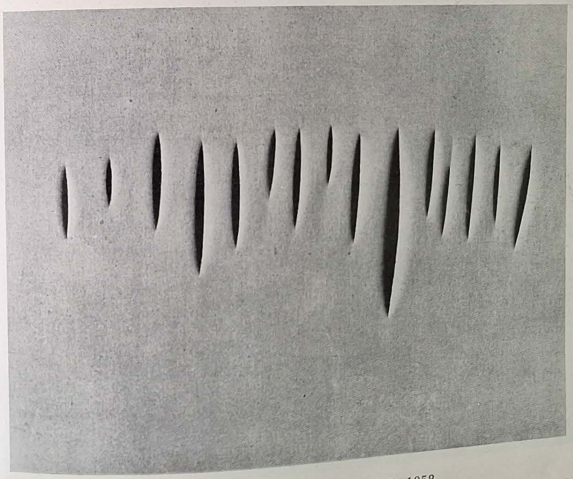
DEGOTTEX: PINTURA, 1957. — RUTH FRANCKEN: PINTURA, 1957.

Hosiasson: PINTURA, 1957.

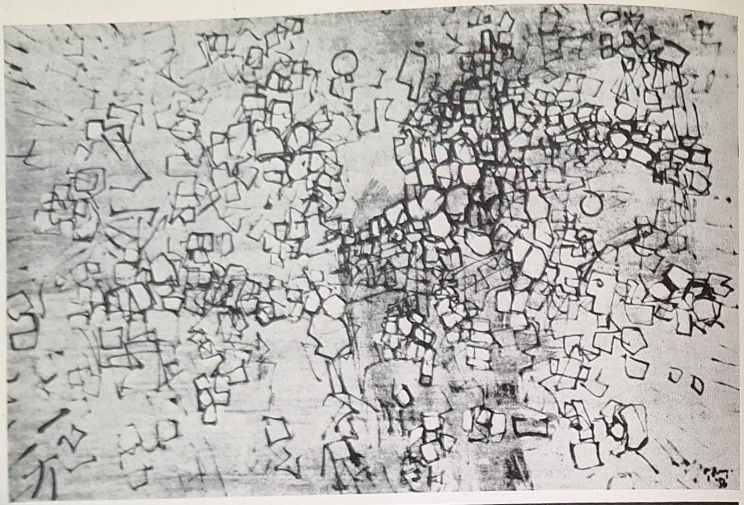
Iaroslaw Serpan: PINTURA.

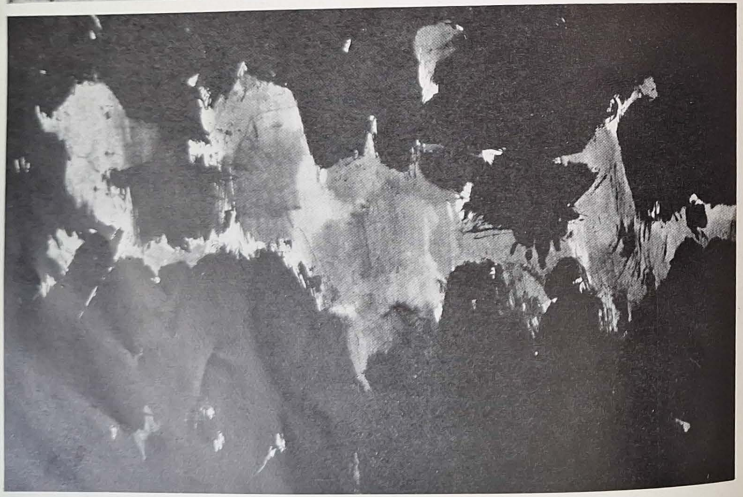
ALBERTO BURRI: PINTURA-COLLAGE.





PERILLI Y FONTANA: PINTURAS, 1958.



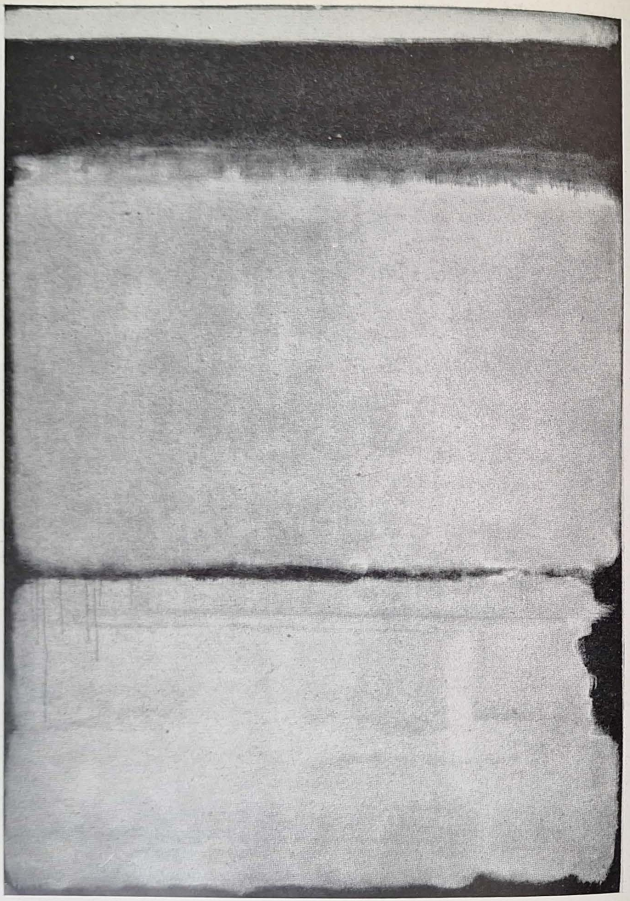


MARK TOBEY: PINTURAS de 1956 y 1958.

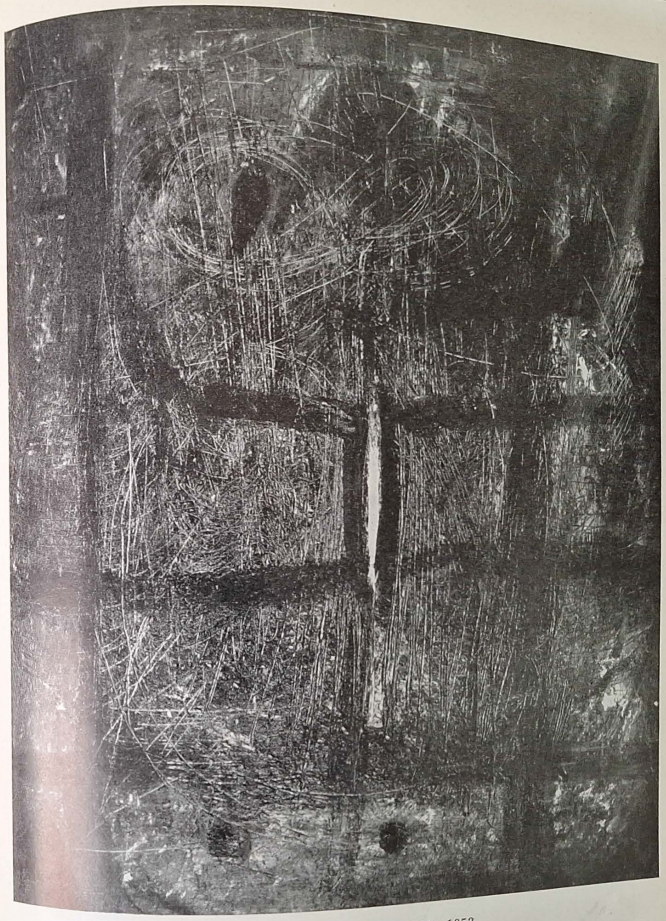
CLYFFORD STILL: PINTURA, 1949.

Willen de Kooning: PINTURA, 1954.

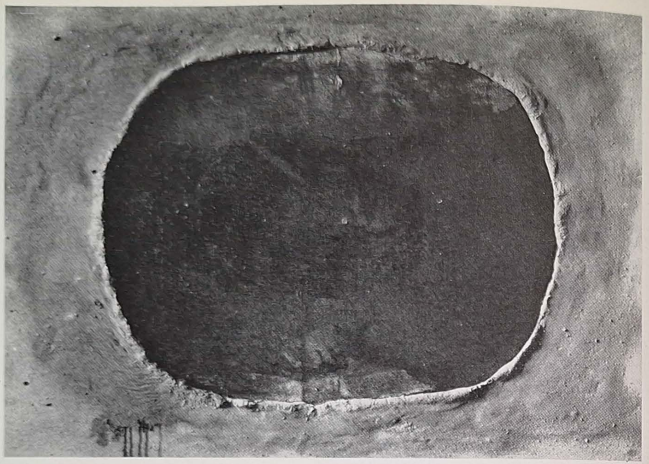
Jackson Pollock: PINTURA (pormenor).

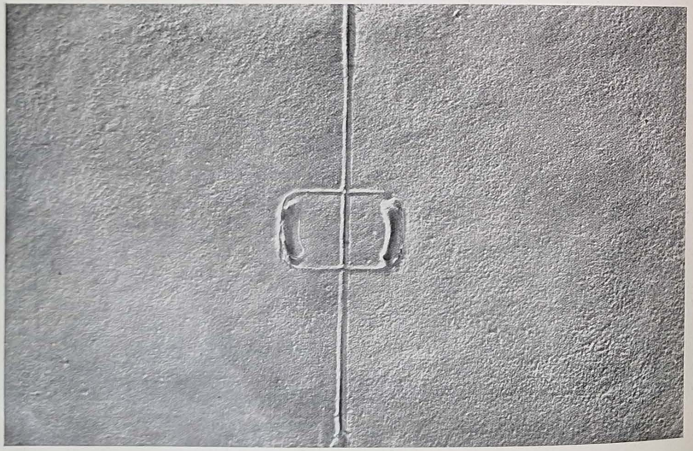


MARK ROTHKO: PINTURA, 1950.

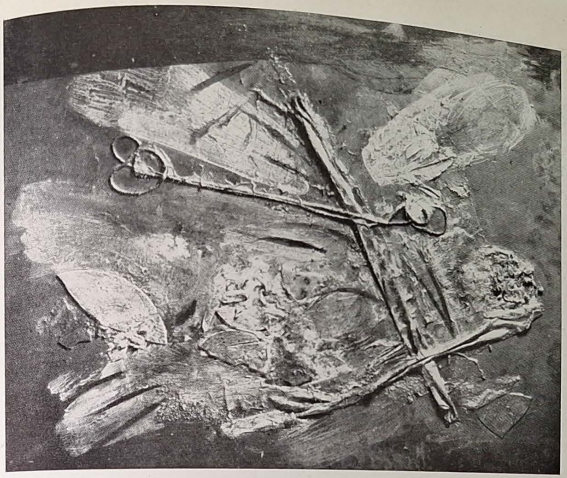


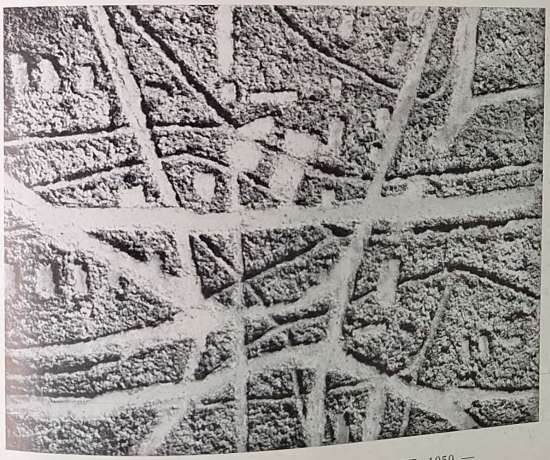
ANTONIO TAPIES: PINTURA, 1953.



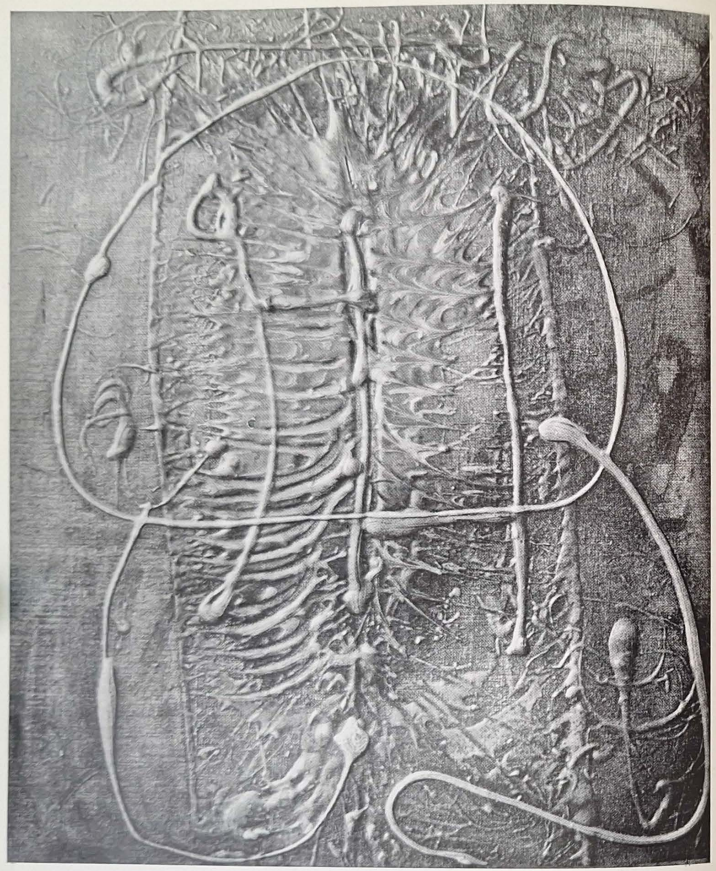


ANTONIO TAPIES: PINTURAS de 1957 y 1959.

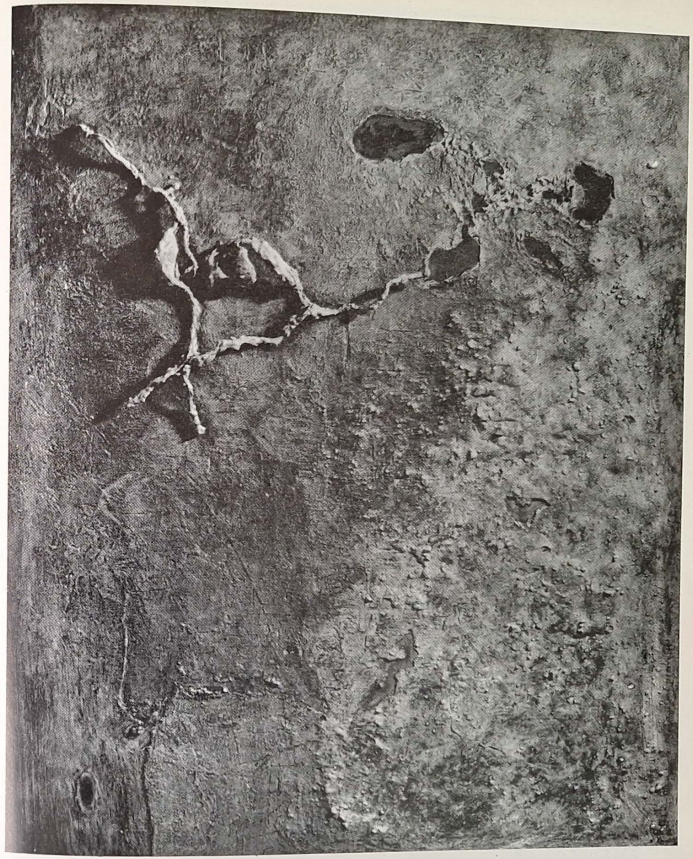




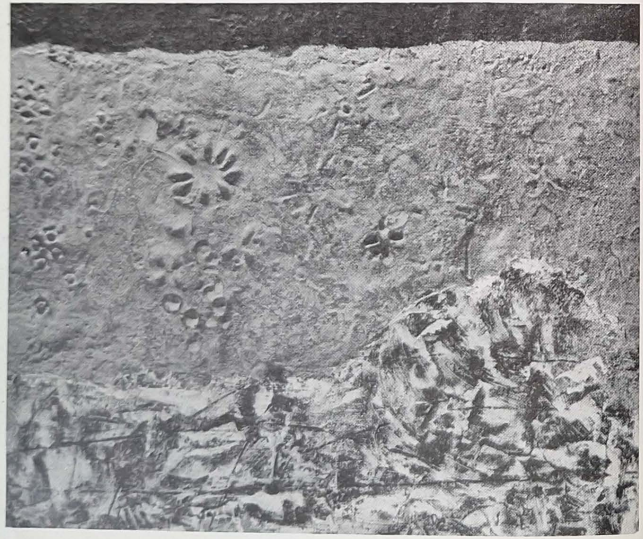
JUAN JOSÉ THARRATS: PINTURA-COLLAGE, 1959.—
JUAN VILA CASAS: PINTURA, 1958.



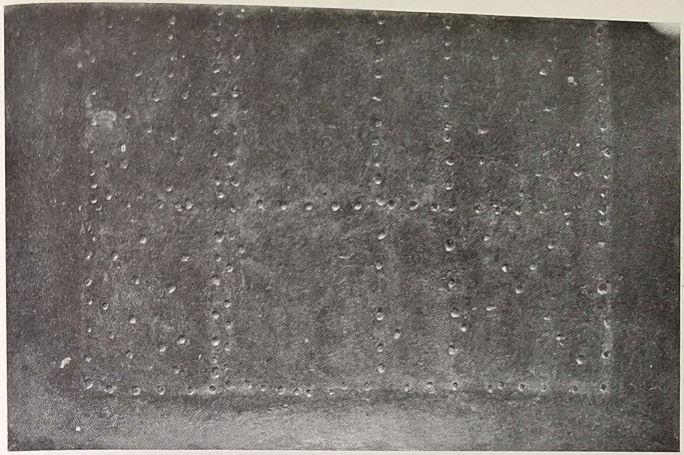
MODESTO CUIXART: PINTURA, 1959.



ALFONSO MIER: PINTURA CON OBJETO, 1958.



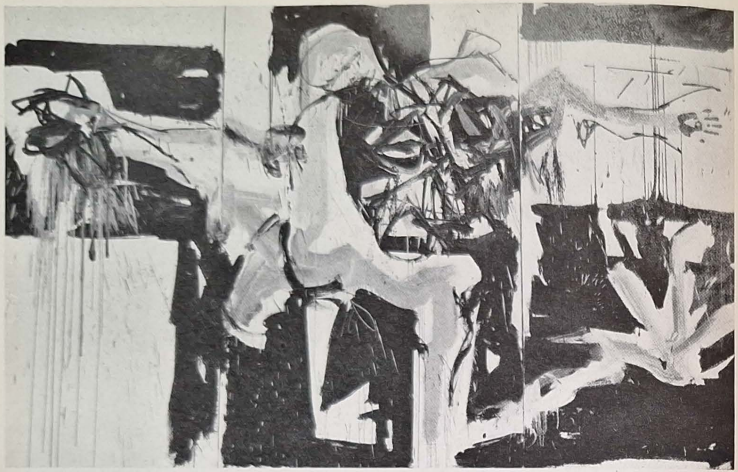
Román Vallés: PINTURA, 1958. — Jorge Curós: PINTURA, 1958.

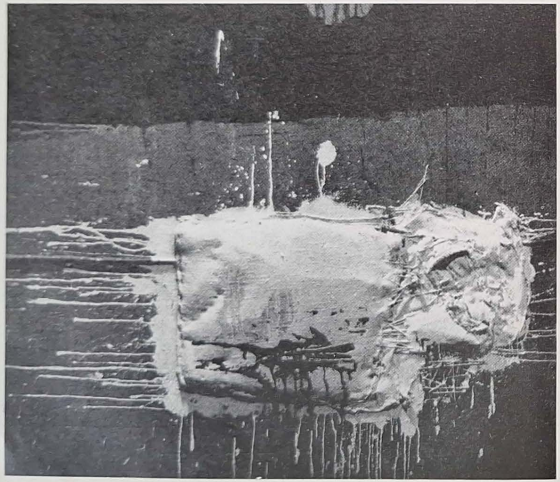


Carlos Planell: PINTURA, 1958. — Nadia Werba: PINTURA, 1959.

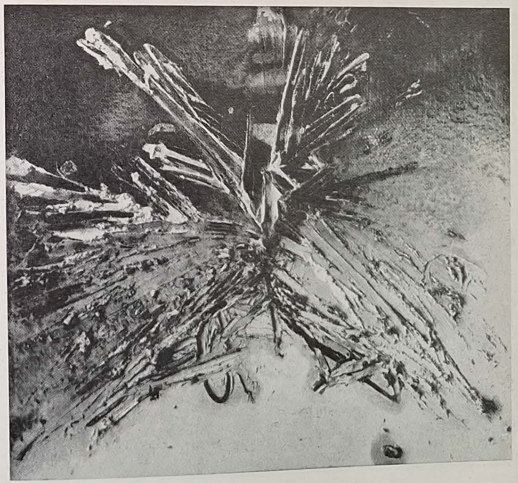
ENRIQUE TÁBARA: PINTURA, 1958.

ANTONIO SAURA: PINTURA, 1956.



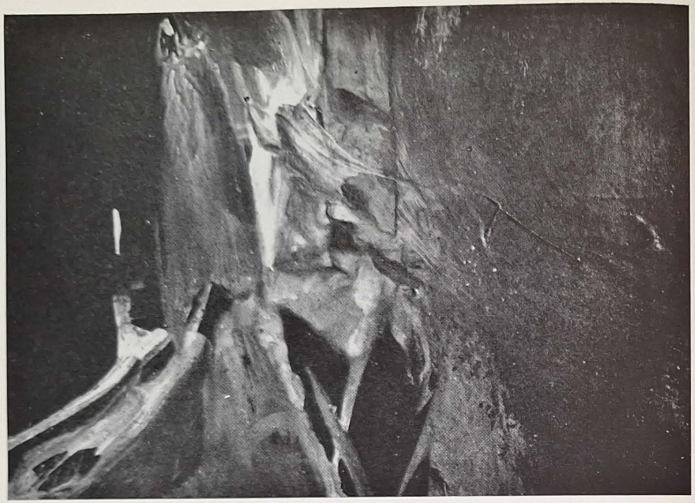


ANTONIO SAURA: PINTURA, 1959. — MANOLO MILLARES: PINTURA-COLLAGE.

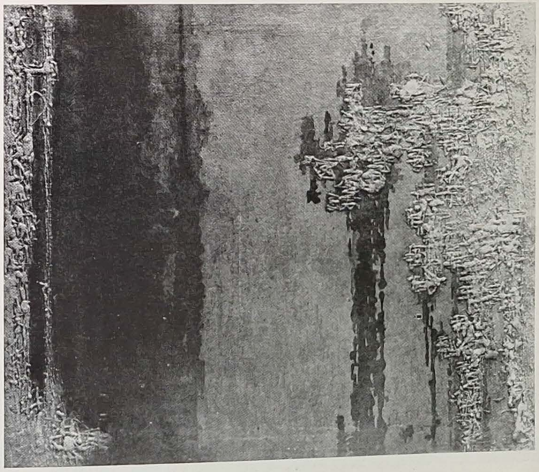


LUIS FEITO: PINTURA, 1958. — RAFAEL CANOGAR: PINTURA, 1959.

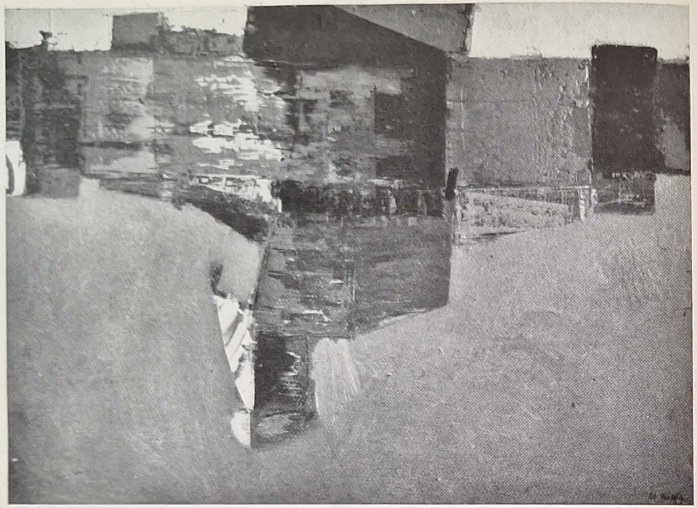
BIBLIOTECA CENTRAL
U. N. A. M.

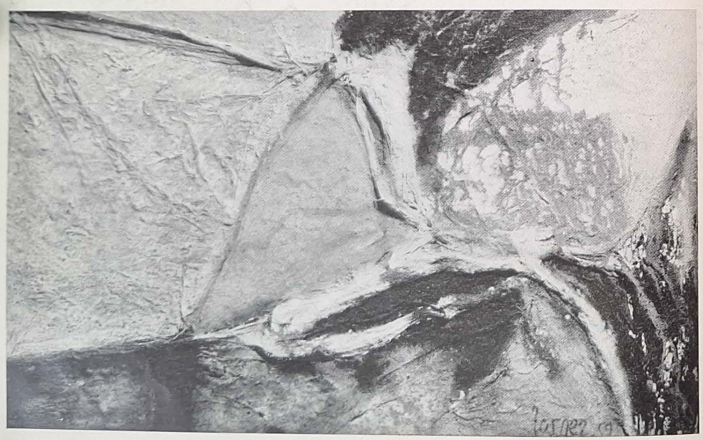


MANUEL VIOLA: PINTURA, 1959. — ANTONIO SUÁREZ: PINTURA, 1959.

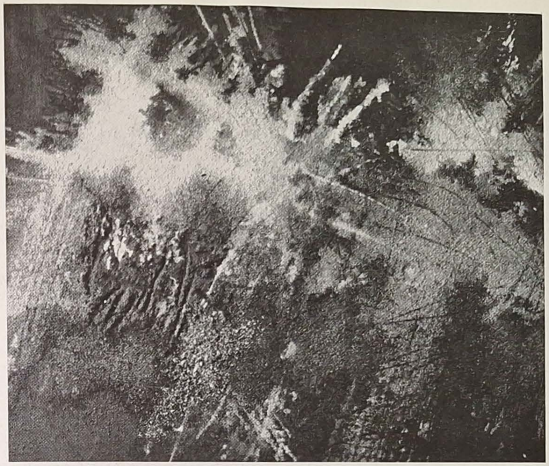


LUCIO MUÑOZ: PINTURA-TALLA, 1959. — VICENTE VELA: PINTURA, 1958.

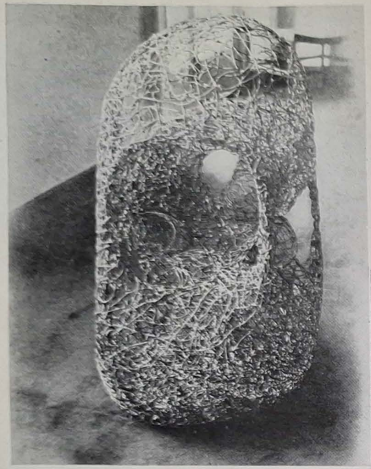




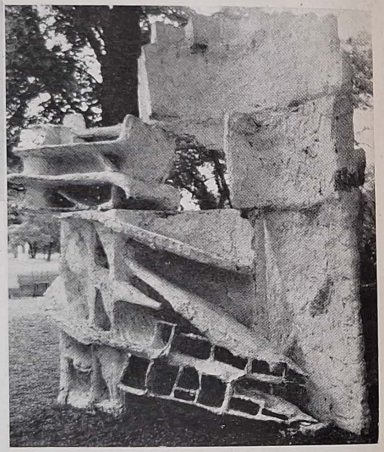
GERARDO RUEDA: PINTURA, 1959. — GUSTAVO TORNER: PINTURA, 1959.



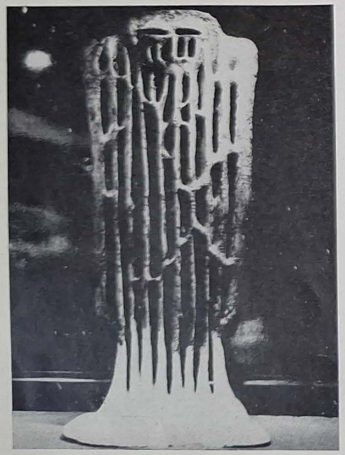
JUANA-C. FRANCÉS: PINTURA. — MONJALÉS: PINTURA.



CLAIRE FALKENSTEIN:
ESCULTURA, 1956.



ETIENNE MARTIN:
ESCULTURA, 1956-1957.



JAMES BROWN: ESCULTURA, 1957.